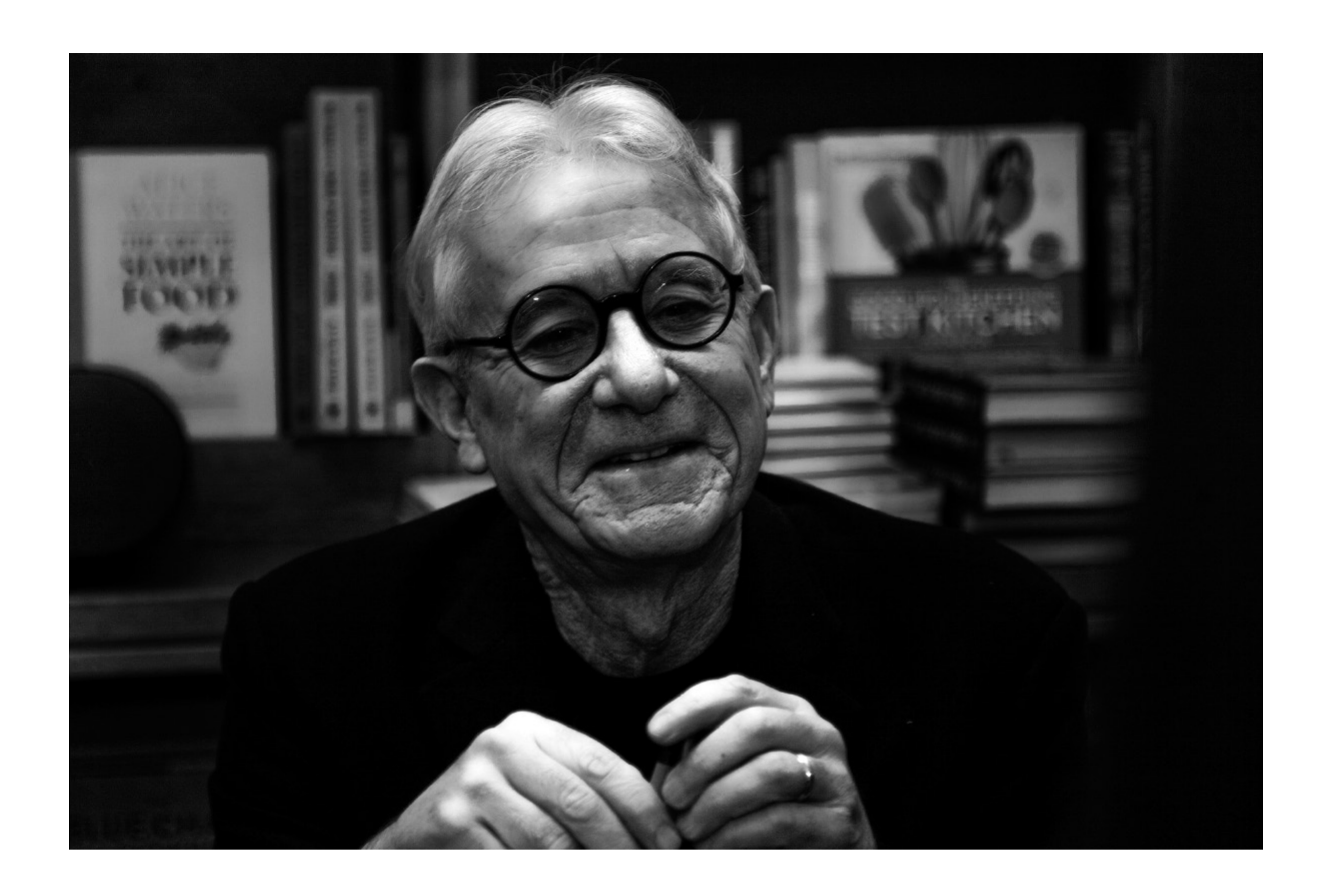
ESCUCHANDO A THE DOORS

GREIL MARCUS

CONTRA



La obra de Greil Marcus (San Francisco, 1945) es quizá la mayor reivindicación de la cultura popular jamás escrita. Sus textos sobre el rock —tema que le sirve a Marcus de trampolín para pensarlo y ponerlo en relación con la política, la estética, la filosofía o la historia— se encuentran entre los más influyentes y brillantes de la literatura ensayística.

Su primer ensayo, *Mystery Train* (1975), publicado por Contra en 2013, es uno de los grandes estudios sobre las raíces del rock, de sus más ilustres autores y sobre cómo estos se han erigido en los grandes cronistas de su tiempo. Le seguiría el monumental *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX* (1989), que traza un recorrido por la cultura Occidental más heterodoxa y radical,

estableciendo puentes entre los heréticos medievales, el Dadaísmo, el Situacionismo francés y el punk británico.

Ha dedicado ensayos a Elvis Presley (*Dead Elvis. A Chronicle of a Cultural Obsession*, 1991), Bob Dylan (*The Old, Weird America. The World of Bob Dylan's Basement Tapes*, 1997; *Like a Rolling Stone: Bob Dylan en la encrucijada*, 2005), Van Morrison (*When That Rough God Goes Riding: Listening to Van Morrison*, 2010) o a The Doors: *Escuchando a The Doors. La historia del rock and roll en diez canciones*, publicado por Contra en 2014, es su último libro.

Además, es el autor del tema rock «I Can't Get No Nookie», que fue grabado por The Masked Marauders en 1969 y que durante una semana ocupó la posición nº 123 del Billboard, momento en el que fue atacado por la Comisión Federal de Comunicaciones, que lo tildó de «obscenidad en el aire». También formó parte de la banda formada íntegramente por críticos y escritores, Rock Bottom Remainders, junto a Stephen King o Matt Groening, y escribe habitualmente para diversas publicaciones, actividad que combina con el comisariado de exposiciones y la docencia. Vive actualmente en Oakland, California, con su mujer, Jenny.

A Larry Miller

THE DOORS —Ray Manzarek (nacido en 1939), Jim Morrison (1943), John Densmore (1944) y Robby Krieger (1946)— se formaron en Venice, una ciudad costera del sur de California, en 1965. Empezaron tocando en fiestas, bodas y bailes de instituto, y dieron su último concierto el 12 de diciembre de 1970, en el Warehouse de Nueva Orleans. Jim Morrison murió en París el 3 de julio de 1971.

JIM MORRISON: Las entrevistas están bien, pero…
GREG SHAW: Buff, son un coñazo.
JIM MORRISON: Las respuestas están en los ensayos críticos.

«Entrevista con The Doors»
Mojo Navigator Rock + Roll News
Nº 14, agosto de 1967

Prólogo:
Light My Fire, 1967

Cuando el 30 de septiembre de 1967 The Doors tocaron en Denver en The Family Dog —sala hermana del Avalon Ballroom de San Francisco, donde la banda había tocado a menudo a principios de ese mismo año—, «Light My Fire» ya había alcanzado el puesto número uno en las listas de todo el país. En realidad, había conquistado el año entero. En un primer momento, los casi siete minutos de la canción se deslizaban por entre la noche de las escasas y nuevas emisoras de rock 'n' roll de FM, que parecían más un rumor que una realidad; luego, en una versión reducida de tres minutos, el tema se adueñó del Top 40 de las emisoras de AM de todo el país, que precipitaron a sus oyentes a las tiendas de discos o a las emisoras de FM —si conseguían encontrarlas— con el fin de escuchar la versión íntegra; o a los teléfonos, para pedir a los DJ que la pusieran entera, cosa que pronto comenzaron a hacer.

Es muy probable que todos los que aquella noche se encontraban en la sala de conciertos de Denver ya hubieran oído la canción entre cuatrocientas y quinientas veces, si no más. The Doors llevaban más de un año tocándola, desde su debut en el desconocido club London Fog situado en una calle de Sunset Strip, en Los Ángeles, hasta su actuación en el célebre Whisky à Go Go y en todos los

conciertos que dieron después de aquel. La tocaban cuando no los conocía nadie; la tocaron hasta mucho después de que el nombre del grupo estuviera en boca de tanta gente que, más de cuarenta años después de la muerte de su cantante —tras llevar muerto bastantes más años de los que pasó en vida—, el nombre del grupo todavía tocaba una fibra sensible. No era la del recuerdo, sino la de una posibilidad, la de las promesas que todavía había que cumplir; promesas imposibles de mantener en vida y que se cumplían una y otra vez en la música dejada atrás.

«No supimos ver el advenimiento de este nuevo mundo en el que reinan el feroz individualismo y la santidad de los beneficios», escribió en 2009 la novelista británica Jenny Diski. «Pero quizá era lo único que cabía esperar. Es probable que, después de todo, solo fuésemos jóvenes y ahora seamos simplemente viejos y recordemos con nostalgia los que consideramos nuestros mejores años, como hacen todas las generaciones. Puede que los Sesenta sea una idea que tuvo su momento y que aún sobrevive mucho después de su tiempo. Excepto por lo que se refiere a la música, claro.»

> Naturalmente, hubo una gran mayoría que, tras terminar con su juventud salvaje, se enfundó el consabido traje a mediados de los años setenta y salió a trabajar y a llevar una vida normal y corriente, convirtiéndose en todo aquello que sus padres habían deseado que fueran, después de pasar tan solo por una etapa, tal como los adultos más liberales habían sugerido siempre. Pero algunos —en la actualidad llamados, peyorativamente, idealistas— conservaron su antigua percepción de que la «sociedad» existe, y creen que persiste, incluso más allá de los años estridentes de Margaret Thatcher y de las protocolarias y admitidas décadas de egoísmo y avaricia que le siguieron. Somos el decepcionado remanente, la retaguardia de los Sesenta.

Pero ese drama ya se estaba fraguando solo dos meses después de que «Light My Fire» llegara a lo más alto de las listas de éxitos.

¿Cómo convertimos esta canción en algo que no hayan oído antes? ¿Cómo la convertimos en algo que no hayamos oído nosotros antes?

El 30 de septiembre, Jim Morrison sube ligeramente el tono de voz las dos primeras veces que canta la palabra *fire* en cada estribillo, como si pasara las manos por encima de su única sílaba, dando a entender que, como idea, esa palabra siempre es nueva para él, y se le aparece por sorpresa. Has oído la palabra en la canción, pero no has comenzado a seguir ese fuego en toda su extensión. La sensación es esa. «*Fire*»: una puerta, balanceándose abierta, vista desde la distancia.

Comparada con las dos primeras veces que se dice la palabra en el disco, la tercera vez —«¡*FY-YUR*!»— suena vulgar, un gancho, para que te despiertes en caso de que ya estuvieras roncando. Pero esa noche, Morrison se recrea en la palabra durante el primer estribillo, como lo hizo la primera vez que la cantó: *Fire… fiiire… fiiiiire*. La sostiene a contraluz, contemplándola desde todos sus ángulos, dejándola suspendida en el aire. Llegado septiembre, «Light My Fire» se había convertido en un cliché, en un cansino latiguillo; al cabo de un año, en un póster sexy para adolescentes y un exitazo de música ligera interpretado por José Feliciano; dos años más tarde, en una peli porno. En este momento, conforme da comienzo la canción, la palabra *fire* suena rara; da la sensación de ser un rayograma más que una palabra.

La grabación de esa noche es pirata, el sonido parece metido a la fuerza, con dificultad. La guitarra de Robby Krieger y el órgano de Ray Manzarek parecen el mismo instrumento. Pero la batería de

John Densmore siempre está bien definida; da la sensación de que cada golpe de baqueta ha sido elegido adrede, precintado y olvidado. La voz de Morrison flota en el aire por encima de la banda, incluso cuando parece estar gritando desde el fondo del escenario, dando ánimos a voz en grito, como si a la canción, en su progresión, todavía le faltase algo, no fuera aún ella misma…

COME ON!
LET'S GO!

… entonces, Manzarek coge impulso y llega hasta la canción a la que Morrison le está empujando, celebrando que está completa, respirando su propia atmósfera…

LET'S GO!
WE LOVE IT!

… para alejarse luego, como si la música ya no necesitara que él le diga lo que tiene que hacer…

In your night, babe
Evil hand

[En tu noche, nena
Mano malvada]

Pero es difícil aferrarse a los largos pasajes instrumentales con los que Manzarek y Krieger se van alternando una y otra vez. Son meandros, lo que Manny Farber llamó «Arte Termita» cuando hablaba de pintura, de cine y de jazz; un arte que «explora su

camino a través de los muros de la particularización, sin signo de que el artista tenga ningún objeto en mente más que socavar los confines inmediatos de su arte y convertir dichos confines en las circunstancias del siguiente objetivo». Es arte sin dirección ni propósito, arte por deseo, por ganas, instinto e impulso, por el que se puede fácilmente deambular en círculos, como en los cruces fronterizos, y saltar sobre sus huecos. Esa noche, Manzarek y Krieger se perdieron durante la canción, como si hubieran olvidado lo que estaban tocando. «Light My Fire» desaparece durante un instante, como si no se hubiera interpretado antes, como si no hubiera referente, ningún éxito emitido nunca por la radio. Como sucederá tantas veces en los tres años siguientes, el tema evoca otras canciones, canciones que surgen de la vaga memoria de uno u otro músico y que sustituyen a la que estaban tocando hace apenas un minuto; esta vez se trata de «My Favorite Things», un instante de jazz sofisticado en una actuación que ya no forma parte de un concierto de rock 'n' roll en Denver, sino que vuelve atrás en el tiempo, a la casa de Venice Beach donde descubrieron ese tema; solo que ya no estamos en 1965, sino en 1954 y la persona a la que todos miran no es Jim Morrison sino Chet Baker.

Pierden el ritmo, la canción decae, no consiguen encontrar el camino de vuelta a la letra, tropezando inesperadamente en el camino de regreso a los compases de la fanfarria que abre la canción, que la cierra, que marca el camino de vuelta de Morrison a la música, que te dice que algo está a punto de ocurrir, que deja claro que algo ya ha sucedido.

Es un alivio volver a ver a Morrison en el centro, cuando hay palabras que atacar, cuando hay un tema que retomar y reconstruir, en el acto; a los siete minutos y quince segundos de canción, es

algo emocionante. Pero ella tampoco está ahí para Morrison. Las cientos de miles de veces que se ha emitido por la radio sin los solos que los músicos acaban de descubrir y perder la han dejado sin cuerpo; solo cabeza, manos y pies girando y sacudiéndose como aspas de molino.

Densmore la trae de vuelta, con un solo *shuffle* que marca una línea divisoria entre la estrofa —con su pésima rima entre «*mire*» y «*pyre*» [lodazal; pira]— y el estribillo, una secuencia de cinco golpes que dice *Time's up. Put up or shut up* [Ya es hora. Propón algo o cierra el pico]. Y eso es todo: por primera vez, la canción está totalmente presente, un acontecimiento que tiene lugar mientras escuchas. Durante el último minuto, la sensación de determinación y tensión es tan fuerte que Morrison podría arrodillarse y empujar el tema a través de un muro. La certeza de que acabará por ser interpretado con éxito es abrumadora cada vez que Densmore toma las riendas del sonido; al cabo de un instante, la desesperación se edifica sobre sí misma cuando Morrison ocupa el lugar del batería. Ahora es Manzarek quien grita desde atrás, emocionado…

ALL RIGHT!

… luego, con la emoción envuelta en miedo…

GO!

…miedo de que el muro pudiera aguantar, de que por mucho que Morrison diga «*Try to set the night on fire*» [Trata de prenderle fuego a la noche], esto no sucederá.

Cuando la canción llega a su fin, no sabes si lo que acabas de escuchar ha sucedido realmente o no. El tema termina, ellos todavía

están empujando y el muro todavía está en pie. La canción ha terminado, pero la historia que explica todavía sigue adelante. No se puede oír, pero la puedes sentir en la piel.

Disky, Jenny, *The Sixties*, Picador, Nueva York, 2009, págs. 9, 87.

«Light My Fire», Family Dog, Denver, 30 de septiembre de 1967, de *Boot Yer Butt! The Doors Bootlegs*, colección de grabaciones pirata de conciertos realizadas por fans y gente del público.

Farber, Manny, «White Elephant Art vs. Termite Art», *Film Culture*, 1967. *Farber on Film: The Complete Film Writings of Manny Farber*, Library of America, Nueva York, 2003, pág. 535.

Come On Baby, Light My Fire, dirigida por Lou Campa, J. R. L. Productions, 1969. Según Movies Unlimited, «Una activista anti-marihuana con cara de no haber roto nunca un plato [Tina Buckley] es secuestrada por un grupo de pervertidos que la llevan a casa de un traficante de drogas, interpretado por Gerard Damiano, director y guionista de *Garganta profunda*. Pronto se abrirán las puertas de la sumisión y la dominación cuando la obligan a convertirse en la esclava sexual del grupo».

L.A. Woman

«L.A. Woman», canción que da título al último álbum de The Doors publicado en abril de 1971, tres meses antes de que Jim Morrison muriera en París —su ideal de emular los pasos de Rimbaud sustituido por una imagen de Marat en la bañera—, fue revelándose con los años, hasta que cuatro décadas después uno todavía podía encender la radio del coche y encontrarse con sus ocho minutos de parloteo y barboteo, con ese vagabundo hablando sin parar en Sunset Strip sobre una mujer y la ciudad y la noche, como si hubiera alguien más escuchando aparte de él mismo. La puedes oír ahí, en cualquier momento; y la puedes escuchar cada dos por tres entre las líneas de la novela negra *Vicio propio*, de Thomas Pynchon, publicada en 2009 y ambientada en Los Ángeles, verano de 1970, justo antes de que diera comienzo el juicio a Manson; una época en la que, como dice Pynchon, las autopistas hacia el este procedentes de las ciudades de la costa «eran un hervidero de autobuses Volkskwagen con temblorosos dibujos de cachemira, coches de motores hemis con una capa de imprimación, *woodies* con carrocerías de auténtico pino de Dearborn, Porsches conducidos por estrellas de la televisión, Cadillacs que llevaban a dentistas a citas extramaritales, furgonetas sin ventanas en las cuales se desarrollaban escabrosos dramas juveniles, *pickups* llenos de colchones cargados de primos del condado de San Joaquín…,

todos rodando a la par por esos grandes campos de viviendas sin horizonte, bajo los cables de transmisión eléctrica, con las radios disparando el mismo par de emisoras de AM».

El libro es una carta de amor a una época y a un lugar que están a punto de desaparecer: trata del miedo a que «los psicodélicos años sesenta, ese pequeño paréntesis de luz, estén cerrados después de todo, y todo perdido, de vuelta a la oscuridad (…) cómo tal vez cierta mano consiga salir de la oscuridad y reclamar el tiempo, tan fácil como quitarle el porro a un drogata y apagarlo para siempre».

Justo en la época en la que Pynchon ha situado su historia —sobre un músico de rock ’n’ roll muerto en teoría de una sobredosis de heroína que reaparece de pronto entre los miembros de su antiguo grupo, que no lo reconocen («Ni siquiera cuando estaba vivo sabían que era yo»); un promotor inmobiliario multimillonario desaparecido; una banda de matones patriotas llamados California Vigilante; un imperio criminal tan inmenso e invulnerable que la tierra tiembla al pronunciar su nombre; la primera y rudimentaria versión pirata de internet; y una antigua novia— la gente ya hablaba de la gran novela policiaca *hippy*. Sobre un negocio de drogas, por supuesto, y una versión marginal de Philip Marlowe o Lew Archer. El Moses Wine de Roger Simon —serie iniciada en 1973 con *La gran maquinación* y que todavía seguía con vida treinta años después— no daba la talla. En 1971, Hunter Thompson hizo un gran papel con *Miedo y asco en Las Vegas*, pero pronto se desvaneció en su propia aura. De algún modo, el detective de Pynchon, Doc Spotello, convierte la fantasía en realidad.

A punto de cumplir los treinta, vive en Gordita Beach, un lugar a medio camino entre Hermosa Beach y El Segundo, que no aparece

en ningún mapa real. Cree tener cierto parecido con John Garfield; son de la misma estatura. En la pared de su comedor hay colgado un cuadro de terciopelo comprado en la calle: «una playa del sur de California que nunca existió: palmeras, chicas en bikini, tablas de surf, no falta nada».

> Cuando se le hacía cuesta arriba asomarse a la tradicional ventana de cristal de la habitación de al lado, se quedaba observándolo como si estuviera mirando por otra ventana. A veces, cuando estaba a oscuras, el cuadro se iluminaba —por lo general si había fumado hierba— como si el botón de contraste de la Creación hubiera sido tocado apenas lo suficiente para darle a todo un leve resplandor, un filo luminoso, y prometiera que la noche estaba a punto de volverse épica.

Una buena descripción de «L.A. Woman» como cualquier otra. Posee la textura de la vida común y corriente, y todo en la canción está ligeramente desenfocado, porque aspira a la épica pero sin ponerse en evidencia, sin el maquillaje, la ropa *cool*, las sesiones fotográficas ni cualquier otro ornamento del glamour de Hollywood. En un primer plano, la guitarra de Robby Krieger se escucha débil y poco precisa, intrincada y superficial, seria y rápida como el viento. La voz de Jim Morrison está en un segundo plano, por detrás del sonido, como si siguiera la estela de la banda en la calle, gritándoles que tiene una canción para ellos, un nuevo tipo de canción por diez centavos, sería perfecta, y puedes ver al Morrison que canta, un hombre que en 1970 tenía el aspecto de un vagabundo, la barba enorme y enmarañada, la barriga cayéndole por encima del cinturón, su ropa manchada. La voz está llena de chasquidos y zumbidos, y de una loca estimulante exuberancia, disfrutando de deambular por las calles, al sol, bajo los neones por las noches, *Blade Runner* protagonizada por Charles Bukowski en lugar de

Harrison Ford; este vagabundo no arrastra los pies por las calles, él corre, se detiene, gira, vuelve corriendo por donde vino. Puede que la ciudad no quiera verlo, pero él está enamorado de la ciudad y esa es la historia que tiene que contar. No está ciego. «*Motel money, murder madness*» [Motel dinero, locura asesina], reflexiona en silencio; puede ver el miedo que la banda de Manson dejó en los ojos de la gente con la que se cruza, incluso si esta aparta la mirada, pero no tiene miedo y sabe que él no es el asesino al que tanto temen. Toda la canción es una persecución hecha añicos: el guitarrista traza medios círculos en el aire, el cantante baila en círculos a su alrededor, el guitarrista no lo ve y al cantante no le importa.

En *Vicio propio* hay escenas plagiadas, como tiene que ser, parecidas a las de *La hermana pequeña* o *El escalofrío*[1]: la visita a la gran mansión, el héroe drogado en una habitación cerrada. Lo que es nuevo es la descripción que hace Pynchon de la economía de la utopía *hippy*, totalmente controlada por el negocio de la heroína, una sospecha que revolotea alrededor de los márgenes de las primeras páginas de la historia y que conduce las últimas sesenta páginas del libro como un tren. Lo original de esta novela de detectives es Sportello, el otrora espía de poca monta que se gradúa en el mundo de los investigadores privados, división playera, y el infinitamente manipulador detective de homicidios del Departamento de Policía de Los Ángeles y némesis de Sportello, Bigfoot Bjornsen, que podría haber salido de una novela de H.P. Lovecraft. «Es como», dice, «si hubiera un semidiós maligno que gobernara el sur de California, que de vez en cuando se despierta de su sueño y permite que las fuerzas oscuras que siempre están ahí, al acecho, alejadas de la luz del sol, salgan. (…) *bye bye* Dalia

Negra, descansa en paz Tom Ince, sí, me temo que ya no volveremos a ver más de esos asesinatos con aura de misterio del L.A. de los viejos tiempos. Hemos encontrado la puerta del infierno, y es pedirle demasiado a los ciudadanos de L.A. que no quieran atravesarla en tropel, cachondos y riéndose como siempre, buscando la última emoción fuerte. Un montón de horas extras para los chicos y para mí, supongo, pero también nos acerca mucho al fin del mundo», y casi se puede ver a Squeaky Fromme, por no mencionar a cuatro o cinco generaciones previas de místicos y videntes del sur de California sobre sus hombros, sonriendo como Natalie Wood.

La sombra de Manson está por todas partes, ya sea durante una discusión entre Sportello y un militante de color sobre quién está más buena, si Fromme o Leslie van Houten[2] («sumisas, con el cerebro lavado, pequeñas adolescentes calentorras», dice la ex novia de Sportello, Shasta Hepworth, «que hacen exactamente lo que quieras que hagan antes incluso de que ni siquiera tú sepas qué es. (…) Tu tipo de chica, Doc, ese es el secreto íntimo que corre sobre ti»), o sobre Sportello y tres personas más en un coche que ha parado la policía sin motivo aparente. «Un nuevo programa», dice un policía, «ya sabe cómo van estas historias, otra excusa para más papeleo, lo llaman Vigilancia de Culto: toda reunión de tres o más civiles se considera ahora como culto potencial». Es un chiste que la gente cuenta porque la parte graciosa del mismo está por todas partes, hasta que Manson lo transforma en una historia tan impresionante que a nadie se le ocurre mirar detrás de ella, en un «vórtice de historia corroída», en lo que Don DeLillo llamó «el verdadero submundo» en *Great Jones Street*, novela ambientada más o menos en la misma época que la de Pynchon, donde

presidentes y primeros ministros «cierran los tratos del submundo y hablan el verdadero idioma del submundo», donde «las leyes se infringen desde lo más hondo, desde muy por debajo de los adictos al *speed* y de los que cortan el jaco».

De todo esto, Pynchon consigue recrear un chiringuito de playa donde los clientes discuten convincentemente «sobre los dos singles de 'Wipe Out' y sobre cuál de las versiones, la de la discográfica Dot o la de Decca, incluía la risa». Describe un tiroteo en una frase que en cualquier otras manos resultaría ridícula, pero que en las de Pynchon suena bien: una frase que para despegar necesita todo un libro detrás, una frase que da con el tono adecuado que el libro necesita para levantar el vuelo. «Esperó hasta ver una densa mancha de sombra moviéndose, apuntó, disparó y rodó hacia un lado inmediatamente, y la figura cayó como una pastilla de ácido en la boca del Tiempo.» Un momento que acaba por desvanecerse en un final tan delicado y trágico en su aprensión de todo lo que está a punto de fallecer que podría sustituir a la última página de *Suave es la noche*.

Se pueden oír las últimas páginas de la historia que cuenta Pynchon en «L.A. Woman» cuando The Doors la tocaron el 11 de diciembre de 1970 en Dallas, el día anterior a su último concierto en Nueva Orleans. «También parecía la escena de un crimen esperando el siguiente asesinato», escribe Pynchon; si tenías esa imagen en la cabeza, quizá la escucharas mientras arranca «L.A. Woman» desde el escenario del State Fair Music Hall. Es espeluznante, invoca de inmediato la niebla nocturna. En la única cinta que ha sobrevivido al paso del tiempo, el grupo suena como si estuviera muy lejos. Morrison grita con todas su fuerzas un inmenso *Yeeeaaahhh!* y luego nada, tan solo un ritmo moviéndose sin

destino. Lo único que se oye, incluso cuando algo parecido a la música comienza a cobrar forma, es la contención, una renuncia a moverse, un aplazamiento que doblaría la esquina a la noche siguiente, la última noche de The Doors, cuando Morrison comenzó a arrojar violentamente su micrófono contra el suelo en mitad de la actuación hasta romper las tablas del escenario y luego se sentó y se negó a moverse o a cantar. Pynchon podría haber escrito la crítica de ese concierto: «Era como si, fuera lo que fuese lo que hubiera sucedido, hubiera alcanzado cierto límite. Era como encontrar la puerta al pasado, sin vigilar ni defender porque no tenía que estarlo». O reescribirla como un sueño: «Doc seguía las huellas de sus pies descalzos, que ya se deshacían en la lluvia y entre las sombras, como en una estúpida tentativa de encontrar el camino de vuelta a un pasado que, pese a ambos, había acabado en el futuro que era».

En Dallas, después de casi tres minutos, Morrison empieza a cantar directamente, coloquialmente, sin presión, con largas pausas entre los versos de la canción. Como cualquiera podría escuchar meses después, cuando *L.A. Woman* apareció en las tiendas, el vagabundo de la calle está presente, pero no como será entonces; este hombre está más deteriorado, arrastra las palabras, su comportamiento es distraído, es alguien que se grita a sí mismo mientras se rasga la ropa.

A medida que la actuación va tomando forma, los cuatro músicos suenan como si estuviesen tan seguros de la canción que confían en que esta seguirá adelante aunque parezca que hayan dejado de interpretarla. Y parecen dejar de hacerlo, una y otra vez, como si la estuvieran escuchando en vez de tocando. Los personajes de la canción —el cantante, la ciudad, la mujer a la que el hombre

persigue en su cabeza— son espectros, invenciones de la imaginación de unos y otros. Y entonces, después de que el vagabundo sea sustituido por un predicador, que declama y salmodia, ahora bajito, ahora un poquito más alto, y un poquito más, hasta que el *risin' risin' risin'* se extiende a través de la música, el espejismo se rompe. Todo queda claro. El vagabundo solo es un vagabundo, la ciudad no es más que calles y autopistas, la mujer solo es la última persona que el vagabundo vio antes de abrir la boca.

Cerca del final, después de más de catorce minutos, la banda, interpretando la canción como si fuera un *leitmotiv*, comienza a desplomarse. Casi se puede ver al batería, al guitarrista y al teclista abandonar el escenario, mientras un extraño surge de las alas del escenario y se dirige al centro del mismo, como si no tuviera ninguna intención de estar allí pero estuviera dispuesto a hacerlo lo mejor que sabe. «Bueno», dice igual que te diría un amigo con el que te acabas de cruzar por la calle, sin pose, sin afectación, «acabo de llegar a la ciudad hace una hora»… ¿Qué te cuentas?

«L.A. Woman», *L.A. Woman*, Elektra, 1971. El único álbum de The Doors no producido por Paul Rothchild, que se había despedido; su nuevo productor, Bruce Botnick, que había sido el ingeniero de sonido de sus álbumes anteriores, dio libertad a la banda en el estudio de grabación, una sensación de vida común y corriente por la que la banda campó a sus anchas.

«L.A. Woman», State Fair Music Hall, Dallas, 11 de diciembre de 1970. De *Boot Yer Butt! The Doors Bootlegs*, Rhino Handmade, 2003.

Pynchon, Thomas, *Inherent Vice*, Penguin Press, Nueva York, 2009, págs. 19, 254-255, 86, 6, 209, 304, 179, 101, 327, 83, 351, 314. [Hay trad. cast. de Vicente Campos —*Vicio propio*, Tusquets, Barcelona, 2011—, a la que pertenecen las citas de este capítulo.]

DeLillo, Don, *Great Jones Street*, Houghton Mifflin, Boston, 1973.

Mystery Train

Después de siete minutos perfectos de «Roadhouse Blues» en Pittsburgh, el 2 de mayo de 1970 —un Corvette cambiando una y otra vez sus cinco marchas, solo para alardear de lo suave que va la transmisión—, el grupo hizo una pausa y Jim Morrison tomó aire. «*People, get ready*», canturreó, enarbolando como si fuera una bandera de carreras el himno de fraternidad de club nocturno de los Impressions —«*People, get ready / For that train to glory*» [Gente, preparaos / Para ese tren a la gloria]— pero no era ese el tren que el grupo estaba a punto de tomar en la estación.

Por espacio de más de tres lentos minutos, con la guitarra llevando el ritmo de un motor cogiendo ritmo con un chirriante martilleo, y el teclado moviéndose mucho más rápido, los árboles, ríos y centros comerciales pasando de largo mientras tú mirabas por la ventanilla, la canción fue adquiriendo velocidad hasta que Morrison pudo saltar a ella. Se subió en el momento justo, pero la música no lo necesitaba: era imprecisa, estaba cobrando su propia forma. Cantó durante unos breves instantes, el ritmo adaptándose a su voz burda y sensiblera, todo mal articulado, luego devolvió la canción a la banda, regresó a ella, para luego volver a alejarse.

La canción siguió adelante, recogiendo nuevos títulos mientras se alargaba diez, doce, casi quince minutos al final —«Away in India», «Crossroads Blues»—, aunque seguía siendo la misma canción, un

intento de llegar a algún lugar, de liberarse, de cruzar una frontera. La música parecía haber desarrollado una mente propia mientras avanzaba gradualmente hacia el minuto siete: se puede escuchar la canción reflexionando sobre sí misma, las ruedas sintiendo las vías, el motor admirando la perfección de una máquina atada a un camino de hierro, la máquina alcanzando una levedad, una ingravidez que hace desaparecer las vías.

Todo aquello se esfumó en cuanto Morrison consiguió regresar a la canción, embadurnada de vocales floridas, de palabras informes. Una vez más, la banda logra encontrar el camino de vuelta a su primer ritmo, ese chirrido, y de nuevo Morrison lo arrolla, arrojando por la ventana pedacitos de canciones de blues, olvidándose de ellos en cuanto lo hace; cuando consigues distinguir algún verso de blues, nunca tiene un final, solo es un billete usado, y ese es su valor.

A mediados de los años sesenta, cuando comenzaron The Doors, cuando incorporaron «Mystery Train» a su repertorio, nadie se tomaba en serio a Elvis Presley. La estremecedora sesión de blues que conjuró Elvis en la televisión nacional, vestido de cuero negro de los pies a la cabeza para un especial navideño de 1968, parecía algo inimaginable tras años de documentales de viajes, *hula hops* y gambas, de un mundo en el que una pista de carreras solo era otra playa más, en el que, como Elvis dijo una vez, tenía que dar una paliza a un tío antes de cantar para él. Pero en 1968, cuando Elvis cantó «One Night» —después de subir montañas y vadear ríos por los confines de «Tryin' to Get to You», de volver una y otra vez a «Baby What You Want Me to Do» de Jimmy Reed como si se tratara de un talismán, de un tesoro del que no podía hablar, profundizando cada vez más, dejando caer palabras en busca de un ritmo que la

canción no sabía que quería y sin el que a partir de entonces podría vivir—, lo que reapareció fue la sensación de sobrecogimiento, de incredulidad que recibió al cantante cuando se dio a conocer por primera vez.

Años atrás, su «Mystery Train», grabado en Memphis en 1955 para Sun Records —antes de que las máquinas de hacer dinero de Hollywood y Nueva York lo convirtieran en una salchicha, o eso dicen—, había ido adquiriendo una pátina de pureza con el paso del tiempo. La grabación tenía una elegancia innegable. Con el directo de Elvis, su tono sincero y los músicos de acompañamiento, la actuación tenía un halo de sencillez y sutileza: ¿cómo algo tan sencillo podía parecer de otro mundo? Los DJ más *cool*, los más sofisticados *connoisseurs*, eligieron «Mystery Train» como el único objeto trascendente de Elvis; parece ser que no tanto para ejemplificar que un pobre chico de campo había cambiado genio por dinero y fama, sino para mostrar que incluso el provinciano más tontaina podía, por un momento, darse de bruces con lo sublime.

«Mystery Train» era el Elvis bohemio: una pequeña obra de arte muy bien elaborada, con una carga de improbabilidad que la sacó del reinado de la artesanía y la llevó al de los acontecimientos, algo que una vez presentado al mundo ya no podía devolverse ni repetirse. Aquellos que se dieron cuenta lo celebraron del mismo modo que los intelectuales y dandis expatriados argentinos de *Rayuela*, la novela de Cortázar, se obsesionaron en París con Bix Beiderbecke y Bessie Smith; pero no había nada de eso en el «Mystery Train» de Jim Morrison. Él tenía su particular obsesión con Elvis: a diferencia de cualquier cantante de rock 'n' roll desde que «Heartbreak Hotel» devorara las ondas radiofónicas, tenía la misma apariencia de dios griego que Elvis, sus seductores ojos entornados

de vampiro; como Elvis, transmitía el desdén de la belleza por el mundo de los mortales. Pero se enfrentó a «Mystery Train» como si la canción fuese un objeto de desprecio: algo a destruir. Había pasado más de un año desde aquella noche en Miami en la que Morrison fue acusado de exposición indecente y prohibieron a The Doors a lo largo y ancho del país. El cantante había aparecido mucho antes borracho sobre el escenario, a veces balbuciendo, estallando de ira, de vez en cuando arremetiendo contra el público, a veces contra fantasmas que solo él alcanzaba a ver; aparecía en el escenario envuelto en una nube de odio hacia sí mismo, y podía llegar a odiar las canciones que tenía que cantar tan profunda y efusivamente como podía llegar a odiar a sus compañeros de grupo, a su público y a sí mismo. Mientras buscaba a tientas su camino a través de «Mystery Train», la sensación durante la actuación es que la canción necesita de alguien que se parezca tanto a Elvis Presley como Jim Morrison podía llegar a imaginarse a sí mismo, para poner en evidencia la falsedad que la canción siempre contuvo: Olvídate del arte. Eres un salchicha. Soy un salchicha. El mundo es carne.

Contra todo pronóstico, cada vez que Morrison cede la canción a la banda, el grupo intenta recuperarla y siempre lo consigue. Así que, una vez más, Morrison vuelve a avanzar pesadamente y a escupir, a tropezar, a romper el ritmo. Su arrogancia —su renuncia a dar crédito a cierta clase de belleza, la belleza abstracta del arte, incluso mientras se explota otro tipo, la belleza material del cuerpo— estaba allí prácticamente desde el principio.

El 10 de diciembre de 1967, el avión de Otis Redding se estrelló en un lago de Wisconsin. El mejor cantante de soul desde Sam Cooke solo tenía veintiséis años, pero parecía mucho mayor en las fisuras de su voz, alguien que había vivido más de una vida, que

había jugado un papel en todos y cada uno de los dramas morales de «I've Been Loving You Too Long (To Stop Now)», «Pain in My Heart» o «These Arms of Mine». En «Try a Little Tenderness», en «I've Got Dreams to Remember», él también tenía la elegancia que desprendía como un perfume el «Mystery Train» de Elvis: esa sensación de equilibrio perfecto en medio de la música que promete que puede ir a cualquier parte en cualquier momento. De modo que fue extraño, resultó difícil dar crédito a los oídos cuando apenas dos semanas después, en Winterland, San Francisco, Jim Morrison se subió al escenario con The Doors y comenzó a cantar unas líneas de «Poor Howard», de Lead Belly, pero con petulancia, mirando con lascivia, una canción de Lead Belly que sonaba como el canto de un chico de una fraternidad: «Pobre Otis, muerto sin remisión / Me dejó aquí para cantar su canción». ¡Como si pudieras!

Mearse en la tumba de Redding… iba más allá de la pura arrogancia, más allá de lo aborrecible, incluso más allá del racismo y, si vamos al caso, de la ausencia de raza de un cantante blanco abrazando a uno negro como si fuera un hermano, si hubo algo de eso. Se trataba de Morrison haciendo la pantomima de mearse en su propia tumba: apenas sería un año mayor que Redding cuando le llegó la hora. Quién sabe: algún día alguien podría decir «Pobre Jim, muerto sin remisión…».

Existe un eco de ese momento —esa predicción— cuando, después de once minutos de «Mystery Train» esa noche en Pittsburgh, Morrison tropieza con «Bullfrog Blues», si es con eso con lo que tropieza, si en vez de los perfectos versos de blues «Esta mañana me he levantado, ranas toro en la cabeza»[1], él cantara «Esta mañana me he levantado, la novia en la cabeza»[2], como si yo pudiera diferenciar uno de otro, dice su tono de voz. «El tren que

conduzco, dieciséis vagones tiene / El tren que conduzco, dieciséis vagones tiene»[3], empezó, como Elvis, como el cantante de blues Junior Parker, grabando la canción que coescribió dos años antes de que la interpretara Elvis. «Ese miserable y viejo tren / que se llevó a mi chica, se ha ido»[4]. Morrison ya estaba tropezando con la canción, imaginándose junto a los Golden Chords en 1958, cuando el entonces Robert Zimmerman reescribió la canción como «Big Black Train»: «Viejo y negro tren, que avanzas por la vía / Viejo y negro tren, que avanzas por la vía *Tienes a mi mujer, me la tienes que devolver* Esa chavalita tan mona, es la chica que quiero ver»[5]. Mientras Morrison seguía adelante, había una insinuación de que alguien robaba una historia de la canción que la canción nunca antes había contado: «Tren, tren, que avanzas por la vía *Tren, tren, que avanzas por la vía* Ese miserable y viejo tren, se llevó al único amigo que yo tenía»[6]. Aun así, todo resultaba demasiado fortuito, demasiado rastrero subir a otra persona a la fuerza al tren.

Pero ahora se está despertando con ranas en la cabeza. Traduce lo que puede significar e ilumina la vieja frase, transformando su poesía en lenguaje común y vuelta otra vez: «Esta mañana me he levantado, ocho millas en la cabeza»[7] (o «una bomba de hidrógeno en la cabeza»[8], o «nada en la cabeza»[9]). Vuelve al prosaico: «Esta mañana me he levantado, el ferrocarril en la cabeza»[10]. «Vayamos a dar un paseo»[11], dice apropiándose de una frase típica del blues que, según la canción, puede hacer referencia al amor, a la muerte, o a cualquier cosa que haya en medio, una oración que nunca es promesa sin amenaza, nunca sonrisa sin advertencia: «Todo va a salir bien»[12]. Comienza a gritar la frase, la voz suave e informe que ha mantenido durante toda la actuación suena ahora desgarrada: «*Everything, everything, everything gonna work out fine!*» Sube aún

más el tono hasta que, de repente, las emociones se desintegran como una casa en mitad de una tormenta, y todas ellas son verdaderas: histeria, miedo, felicidad por conseguir al final que la música salga bien. La banda se ha entregado al máximo para llegar a un frenesí convencional, rápido, ruidoso, sin sentido y falso; podría ser esto lo que le permite a Morrison dar un paso al frente, como si lo que estuviera cantando no fuese algo sin sentido y falso. «¡*Whoa-whoa*!» grita, estirando las vocales hasta el día siguiente, lanzándolas hacia afuera como un arpón. Es un grito de placer, replegándose sobre su propio eco, como si, mientras escuchas, fuera más allá de la muerte, diese la vuelta y regresase; y como si tal cosa, el grupo le sigue deliberadamente, ese claro martilleo vuelve a dirigir la música, incluso cuando baja el ritmo, a medida que el tren por fin llega a la estación. En la versión de Junior Parker, como un amigo dijo una vez, uno puede oír los frenos neumáticos al final; aquí uno puede escuchar al tren llegando al final de la vía y deteniéndose. «*People, get ready*», repite Morrison; el melodramático artificio de acabar la historia con las mismas palabras con las que la empezaste, diciendo que esto no ha sido más que un espectáculo, aunque haya sido algo más.

Hay un genio al que el grupo puede dejar salir y que puede, en cualquier momento, dejarte con la sensación de haber hecho un viaje, de haber estado en algún lugar en el que no habías estado antes, de no haber vuelto al punto en el que empezaste, puede que porque no quisieras hacerlo, ya que el encanto de lo que has visto es demasiado intenso como para rendirse. Y junto a esa sensación de movimiento, el esplendor, la sensación de que la historia que te acaban de contar es extraordinaria. A través de su cuarto de hora de duración, de sus pedazos y fragmentos, del fatuo rechazo del

cantante a admitir la estructura de la canción que, a su manera, se niega a cantar, puedes escuchar que era esto lo que The Doors estaba persiguiendo. Puedes escuchar cómo lo alcanzan, y puedes escuchar cómo lo dejan ir.

«Mystery Train», «Away in India», «Crossroads Blues», Pittsburgh City Arena, 2 de mayo de 1970, *Live in Pittsburgh 1970* (DMC/Bright Midnight/Rhino, 2008). La canción, tal y como se interpretó el mes anterior en Honolulú, el 18 de abril de 1970, es menos hermosa, pero durante largos tramos —la pausa conducida por el órgano, Morrison cortando el viento en la palabra «India», los últimos estribillos de «Me he levantado esta mañana»— más explosiva, con la banda encontrándose a sí misma, como una idea, una misión, como un sonido que no se había encontrado aún mientras se dan una vuelta por su propia música. Véase *Boot Yer Butt! The Doors Bootlegs* (Rhino Handmade, 2003). La cinta, grabada por alguien del público, se acaba a los 13 minutos y 48 segundos, a todas luces mucho antes de que terminara la actuación.

Elvis Presley, «Mystery Train», Sun, 1955.

Elvis Presley, *Complete ’68 Comeback Special: 40th Anniversary Edition*, RCA, 2008.

Little Junior’s Blue Flames, «Mystery Train», Sun, 1953.

The End, 1966

Muy pronto, Robby Krieger desarrolló una forma de decir, en pocas, sutiles y espaciadas notas de guitarra, que algo estaba a punto de suceder. Era capaz de hacer que te quedaras sin aliento.

La primera vez que esto sucedió fue con «The End», el tema que cierra el álbum *The Doors*, publicado en enero de 1967 y grabado en agosto del año anterior, no mucho tiempo después del notorio debut de la canción en el Whisky à Go Go, en Sunset Strip. En el estudio, la canción se despliega durante casi doce minutos; sus primeras notas te dicen que suspendas cualquier expectativa sobre cuánto va a durar esto. Una pandereta vibra paralela al sonido, como algo sacado de «Come on in My Kitchen» de Robert Johnson, una versión serpiente de cascabel del susurro de Johnson —«¿Puedes oír cómo sopla el viento?»—, cuando Krieger casi detiene esa grabación perfecta.

«¡Especializaos en pasarlo bien!», había cantado Jim Morrison en la canción anterior, «Take It as It Comes»; la letra no pegaba con la música. La banda estaba tanto gravitando sobre sus pies como siendo implacable, y lo que venía después, lo que estabas a punto de tragarte, era sombrío, duro, irresistible, una prueba, nada que pudieras estar esperando.

«The End» era la prueba. A los dos minutos de canción, Krieger toca una figura atonal contra un ritmo constante, Ray Manzarek

cambia con tranquilidad siguiéndole, un río verde en la cueva de la canción, y —ha pasado un minuto o minuto y medio, aunque la sensación es que no transcurre el tiempo— John Densmore golpea la batería fuera de ritmo, cada vez más fuerte, fracturando el sonido, hasta que puedes ver cómo su batería se derrumba como la de Keith Moon; el sonido tan fuerte que puedes ver una avalancha de tambores enterrando a los demás miembros del grupo.

Es un momento recurrente; episodios como este se suceden a lo largo de «The End». Habrá incidentes durante toda la canción en los que parezca que la actuación vaya a romperse en pedazos. Es una cuestión de ritmo. El furioso asalto, increíblemente ininterrumpido, que conducirá la canción a su fin, una síncopa que se arremolina sobre su propio impulso, cada músico invocado no solo para ir al mismo ritmo que el resto, sino para aportar su grano de arena a la vorágine —lo que, a su modo, es un alivio, porque esa síncopa proporciona una base a la música con la que puedes contar, con la que te puedes separar de ti mismo.

Había pausas fascinantes en «Take It as It Comes», cuando la banda se aleja de sí misma, dando rienda suelta a la canción, permitiendo que sea ella quien diga qué camino tomar. Instrumentos marginados, pero sin dejar de mantener el ritmo: era mejor que casi todo lo que emitían las radios, aunque no era un lenguaje nuevo, un lenguaje extranjero que tuvieras que aprender. Las pausas de «The End» eran accidentes de tráfico, lo que el dadaísta berlinés Richard Huelsenbeck llamó en 1918 «el arte del choque de ayer». Todo parece provisional a lo largo de la canción, vacilante, confuso, hasta llegar a la oleada final; esa es la fuente de energía de la canción, su desolador abrazo a la oscuridad, a la tristeza y al miedo; y es esa insistencia en lo impreciso, en trabajar sin una base, lo que lleva a la

actuación más allá de su propia cursilería. Da la sensación de que Morrison se va inventando las palabras en ese mismo momento para adaptarse o romper los ritmos que van tomando forma a su alrededor: el lánguido y adormilado «*The west, is the best*» [Lo mejor, es el Oeste] seguido por el salto del *staccato*, del mismo modo en que las últimas cinco palabras de «*Get here… and we'll do the rest*» [Ven aquí… nosotros haremos el resto] tiran de las dos primeras, como si algo pesado tirara de una casa precipicio abajo. Es una persecución a la deriva de un autobús de línea, una persecución a marcha deliberadamente lenta; no importa lo rápido que vaya el autobús, pues sabe que antes o después lo alcanzará y se subirá a él.

La voz de Morrison en los cambios deslizantes de una nota musical a otra que parecen ser más importantes —al principio y al final de la canción, donde se trae a colación «*my only friend*» [mi único amigo] para desaparecer después, de modo que el cantante puede contemplar la perfección de su propio aislamiento, sus propias renuncias, su propia belleza— es exuberante, cremosa, un pozo profundo. Podrías echar una moneda al agua de esta voz y no escuchar nunca la salpicadura. Mientras la voz se abre a palabras o sílabas —«*friend*», «*only*», «*die*» [amigo; solo; morir]—, las palabras cambian de forma al deslizarse por los espacios vacíos del sonido. La forma en que Morrison sostiene en alto la palabra «*end*» en el primer «*This is the end*» después de las palabras que lo preceden, como para asegurarse de que percibes su importancia, lleva el olor de la falsedad, de la pretensión, de la mala poesía; la insulsez de «*my only friend*» hace descender de inmediato a «*the end*» a un plano de vida ordinaria, permite entrar al oyente en la canción y deja libres las palabras para que puedan encontrar a sus compañeras de

viaje. Ningún elemento musical parece anticipar otro, ni invocarlo; la actuación es una danza alrededor de una hoguera, con el ritmo determinado por los parpadeos, que no se pueden anticipar, que nunca son iguales, no hasta la parte central de la canción, cuando el cantante dice que quiere matar a su padre y follarse a su madre[1]. La insinuación del cantante en la que reconstruye el asesinato de la familia Clutter, pero desde el punto de vista de la familia, el verdadero momento sugerente de esta parte de la canción, queda eclipsado por la bajeza que supone introducir a Edipo en el drama: el cantante se pasea en silencio por la habitación de su hermana, luego por la de su hermano, podría matarlos o podría simplemente asegurarse de que están dormidos, pero cuando llega a la habitación de su padre y de su madre —cuando llega hasta lo que un amigo llama la *extravaganza* «del '*Hello Faddah, hello Muddah*'» [Hola padre, hola madre]— te das cuenta de que ya has oído antes esta historia. Esa magnífica dicción de palabras sueltas que reconstruyen un drama mucho más rico que el nuestro convierte el mármol blanco del *David* de Miguel Ángel en la escayola de las estatuillas que puedes comprar en una tienda de regalos.

El verdadero drama acontece minutos después, con la música concentrándose sobre sí misma para la embestida final. Krieger, Manzarek y Densmore ejercen presión para alcanzar la velocidad centrífuga que creará su propio Big Bang, hasta que cada pieza empiece a distanciarse del resto; Morrison es la fuerza rítmica dominante, con su baile despatarrado sobre una sola pierna evolucionando sobre su lengua. «*Fuck, fuck, fuck, fuck*», dice bruscamente, gruñe, hablándole a un espejo, examinando la textura de la palabra en la boca, encontrando el mismo chasquido frágil y sincopado con el que Krieger abrió el tema, la palabra *fuck*

enterrada pero cambiando visceralmente de forma cada vez que la escupe, la palabra menospreciándose, *fuk*, distorsionándose, *fut*, replegándose sobre sí misma, *fug*.

Todo vuelve a ir más despacio y la canción vuelve a la llamada muda, al presagio de sus primeros momentos. Donde sea que empezaste, has viajado a algún otro lugar, y no ha transcurrido el tiempo. Es como lo que el grupo cómico estadounidense Firesign Theatre hizo decir a su estudiante universitario cuando entró en la máquina del tiempo: «Estaré fuera mil años, pero a ti solo te parecerá un minuto».

«The End», *The Doors*, Elektra, 1967.

Firesign Theatre, «The Further Adventures of Nick Danger», de *How Can You Be in Two Places at Once When You're Not Anywhere at All?*, Columbia, 1969. En *Everything You Know Is Wrong*, Columbia, 1974, la compañía hace una parodia de la parte de la serpiente de «The End» en la que aparece un viejo indio gimoteando.

The Doors en los llamados Sesenta

Durante los tres años que visité a mi padre en la residencia de ancianos donde vivía, conduje, a través del puente de la Bahía, de Berkeley a San Francisco y viceversa, veinte o veinticinco minutos de ida, veinte o veinticinco minutos de vuelta. La primavera de 2010 hice un descubrimiento interesante: en esos cuarenta o cincuenta minutos en los que iba cambiando de emisora de radio en busca de algo que me apeteciera escuchar —pasaba del 98.5 al 104.5 al 103.7 al 107.7 al 90.7 en cuanto concluía la canción que me gustaba, a veces captando señales flotando, yendo y viniendo, media canción antes de desaparecer o de que la ahogara alguna otra—, tenía prácticamente garantizado escuchar toda o una parte de la canción de Lady Gaga «Bad Romance» por lo menos tres veces, y «Hey, Soul Sister» de Train por lo menos dos. No era ninguna sorpresa; eran los exitazos del momento y ambas maravillosas, insondables, cada una a su manera. «Hey, Soul Sister» era el delirio del tío que baila en su habitación mientras mira una y otra vez su vídeo preferido en la pantalla del ordenador, igual que el resto del mundo. La canción cambiaba el compás emocional de un verso absurdo al siguiente, del apasionado estribillo al modo en que un banjo aislaba al cantante en su pequeño drama, la forma

en que el grupo se viene abajo en esa misma frase una estrofa después le conduce a un drama mayor, solo una persona entre un millón soñando el mismo sueño. Con «Bad Romance» estaba en primera instancia el delirio de la producción, lo que parecían miles de pequeñas piezas reunidas por alguna mente omnisciente, oído miles de veces en la cabeza en una línea de coro de Busby Berkeley, de sonidos en vez de piernas. La crueldad de la cantante, burlándose de quienquiera que sea el tú de la canción, adoptando un aire despectivo, dándole la espalda, echándole una mirada matadora por encima del hombro, gritándole a él o ella en la calle para que todos puedan escucharlo: «*'Cause I'm a free bitch, baby*» [Porque soy una zorra libre, cariño], la última palabra apretujada, la *b* y la *y* ligeramente mutiladas al principio y al final, de modo que no es tanto una palabra como un vómito de puro asco. Y luego, cuando apenas queda un minuto de canción, todo cambia. «*I don't wanna be friends*» [No quiero que seamos amigos]: la desesperación invade la interpretación, trivializa, borra todo lo anterior y continúa, una persona totalmente distinta explicando ahora una historia completamente diferente, tirándose del pelo, rasgándose la ropa, arañándose los ojos y, entonces, truncando todo con su cantilena dadá como alguien abriéndose paso a través del último fotograma de una película para gritar «¡FIN!». Las dos canciones me encantan; alucino cada vez que las escucho.

En cierto modo, cada canción ofrecía su propia sorpresa cada vez que se emitía por la radio; aunque la verdadera sorpresa fue otra cosa. Tan cierto fue que escuchaba «Bad Romance» «Bad Romance» «Hey, Soul Sister» «Bad Romance» «Hey, Soul Sister», como que casi con toda certeza oía a The Doors dos, tres, incluso cuatro veces; y no solo «Light My Fire». No solo la única o las dos

canciones a las que la radio ha reducido a Bob Dylan («Like a Rolling Stone»), a los Rolling Stones («Gimmie Shelter», tal vez «(I Can't Get No) Satisfaction», que el tiempo acabó registrando simplemente como «Satisfaction» para economizar espacio conceptual), a los Byrds («Mr. Tambourine Man»), a Wilson Pickett («In the Midnight Hour»), a Sly and the Family Stone («Everyday People») y a The Band («The Weight»), todos ellos contemporáneos de The Doors, como si fuesen unos músicos de tres al cuarto olvidados, tocando eternamente en el mismo antro miserable con el mismo anuncio en la puerta, el título del único *hit* del grupo tal vez en letras mayores que el nombre de la banda porque uno siempre puede recordar la canción aunque no se acuerde de quién la compuso, incluso si quien la está tocando ahora no es exactamente quienquiera que fuera el que la compuso entonces:

Creedence Clearwater Revisited
(«PROUD MARY»)
Thunder Valley Casino · Resort

… y tan solo dos páginas después en la agenda de conciertos del periódico del día 5 de mayo de 2011…

John Fogerty
(«PROUD MARY»)
Cache Creek Casino Resort[1]

Se podía escuchar, en cualquier momento de 2010, «Light My Fire», «People Are Strange», «Moonlight Drive», «Touch Me», «Love Her Madly», «L.A. Woman», «Twentieth Century Fox», «Riders on the Storm», «Hello, I Love You», «Five to One», «Break on Through (To the Other Side)», «Soul Kitchen», «Roadhouse Blues». ¿Qué hacían todas esas canciones allí? Y ¿por qué la mayoría de ellas sonaban tan bien?

Mientras disfrutaba enormemente la música, como si no la hubiera escuchado nunca antes —cayendo en la cuenta, en cierto modo, de que así era: que «L.A. Woman» y «Roadhouse Blues» nunca habían sonado tan bien, tan insatisfechas, tan libres en 1970 y 1971 como sonaban ahora, cuarenta años después—, me acordé de la película de Oliver Stone *The Doors*, de 1991. Las críticas fueron malísimas: «Qué lástima tener que desnudarte para hacer una película como esa», escribió un crítico sobre la escena de desnudo de Meg Ryan. Estaba convencido de que odiaría la película, que vería una imitación falsa y congelada de conciertos que había visto y de una música que me encantaba; en vez de eso, me impactó que la película me pareciera correcta, cómo incluso las escenas más vistas todavía parecían dejarse algo fuera: satisfacción, respuestas fáciles, la superioridad del director sobre su material. La película tenía vida; podía volver a verla con solo proponérmelo.

Se estrenó un año después de *Rebelión en las ondas*, la película de Allan Moyle que trata de la emisora de radio pirata de un adolescente en un suburbio anónimo de Arizona. No podía sacarme

ninguna de las dos de la cabeza. No quería hacerlo. Pero cuando intenté hablar de ellas con la gente, sobre por qué tenían que verlas y, por regla general, no conseguía convencerlos, caí en la cuenta de que las dos películas estaban atrapadas en la misma prisión: la de los Sesenta, no como un lapso de tiempo en el que vivió gente, sino como una idea, o el telón de una idea, cuya intención es la de salvaguardar en la medida de lo posible toda la experiencia vivida, todas las preguntas sin formular y sin contestar. Empecé a pensar por qué estos Sesenta —en vez de los años sesenta escrito en caja baja, o no importa qué años decida uno escoger para referirse a este período (1958-69, de los Beatles al concierto de Altamont, han dicho algunos; 1963-74, del asesinato de John F. Kennedy a la dimisión de Richard Nixon; 1964-68, de los Beatles a los asesinatos de Bobby Kennedy y Martin Luther King)— no se han ido todavía y por qué quizá no lo hagan nunca.

Unos años antes, a finales de los ochenta, cuando me encontré recibiendo constantemente llamadas de periodistas y reporteros de televisión haciendo preguntas sobre los Sesenta, decidí que no iba a volver a hablar de ellos nunca más. Los medios de comunicación se inventaron un aluvión de aniversarios ridículos: el vigésimoquinto aniversario de la primera aparición de los Beatles en *El Show de Ed Sullivan*, el vigésimo aniversario de Woodstock, el vigésimo aniversario del fatal concierto gratuito de los Rolling Stones en Altamont, como si, en el vigésimo aniversario del día en que los Ángeles del Infierno golpearon y apuñalaron hasta la muerte a un joven llamado Meredith Hunter mientras los Rolling Stones tocaban «Under My Thumb», la gente que estuvo allí, o las personas que bien pudieron haber estado allí, quienes de algún modo pudieron haberse convencido de que el suceso supuso un punto de inflexión

simbólico en sus vidas y en su cultura, se miraran y dijeran, «¡Vaya! ¡El martes que viene será el vigésimo aniversario de Altamont! ¡Disfracémonos de Ángeles del Infierno y de víctimas desnudas colocadas de ácido y hagamos una fiesta!». En todo caso, 2007 fue aún peor: tradicionalmente, no tiene mucho sentido celebrar el cuarenta aniversario de nada, pero los medios de comunicación echaron un vistazo al calendario y, sin más, 1967 se convirtió en el año más importante de la historia. ¿No estabas *allí*?, parecían preguntar, o más bien parecían recriminar burlonamente todas las cadenas de televisión, portadas de revistas y emisoras de radio. ¿No te acuerdas del día en que se publicó el *Sgt. Pepper* de los Beatles? ¿De la Guerra de los Seis Días? ¿Del Monterey Pop Festival? ¿Del verano del amor? ¿Del primer álbum de los Doors?

«¿Qué significado tienen los Beatles, Altamont, Woodstock *hoy en día*?» me preguntaba la gente por teléfono veinte años antes. «No significan nada», respondía irritado y confuso al mismo tiempo. «¿Por qué estás haciendo este reportaje?», les preguntaba yo. No lo sabían; ellos no mandaban. Simplemente les habían dicho que tenían que salir y conseguir una buena historia y alguien les había contado que tal vez yo sabría alguna cosa, como si yo, o cualquiera de mi edad, guardáramos algún secreto.

Parecían insinuar que cualquiera que pudiera saber algo no tenía nada mejor que hacer que estar de brazos cruzados reflexionando acerca del significado de acontecimientos que en aquel entonces daban la impresión de ser principalmente divertidos, o no. Como si la vida de esa persona hubiera estado vacía desde entonces. Ese, entendí de pronto, era el secreto de la necesidad que los medios de comunicación tenían de este tipo de historias, o no historias. Creían que la vida había estado vacía desde los años sesenta. Que nada

había sucedido desde entonces: al menos nada que mereciera la pena conmemorar. Y ese también era parte del secreto de los medios de comunicación, la idea de celebrar algo. Los aniversarios eran funerales frustrados. Intentos de enterrar alguna cosa. Pero el funeral no parecía terminar nunca, ni el entierro parecía completo.

Pensé en una caricatura del *New Yorker*: una mujer de mediana edad, muy bien vestida, de pie en el salón de su casa, se dirige hacia su marido, que tiene una barriga enorme y que está tirado en una silla con un aspecto miserable, cansado y descuidado. «Cielo», dice ella, «los años sesenta terminaron». El chiste habría tenido gracia en 1980, cuando Ronald Reagan fue elegido presidente por primera vez. La viñeta apareció en 1988, justo antes de que Ronald Reagan abandonara la Casa Blanca. Y era muy apropiado. Si alguien era una persona de los Sesenta, ese era Ronald Reagan; la negación de los míticos Sesenta, pero aun así los Sesenta. «Elvis Presley era prácticamente apolítico en sus inicios», escribió el columnista y novelista Michael Ventura en 1987, «pero nadie en los años cincuenta, excepto Martin Luther King, tuvo tanta influencia política en Estados Unidos. Elvis creó sin ayuda de nadie lo que llegó a conocerse como el mercado juvenil, la demanda por un tipo de música que él popularizó. Unidos en forma de mercado, esa particular ola de juventud sintió la cohesión de la comunidad que dio lugar a la revolución de los años sesenta, revolución con la que a partir de entonces todos nuestros políticos se han mostrado a favor o en contra».

Del mismo modo en que Newt Gingrich tildó a Bill y Hillary Clinton de «Mcgoverniks contraculturales», con lo que quiso decir *beatniks*, con lo que quiso decir Sputnik, con lo que quiso decir comunistas, Ronald Reagan se convirtió en una figura nacional oponiéndose con

fuerza y a lo grande a esa revolución. En 1966, tras presentar su candidatura a gobernador de California, hizo campaña en contra del Movimiento por la Libertad de Expresión de Berkeley, acaecido dos años antes, y ganó; en 1980, se presentó como alternativa a los Sesenta *per se*, igual que Margaret Thatcher había hecho en Inglaterra el año anterior. Ambos fueron mucho más allá que simplemente presentarse como alternativa a los Sesenta: mantuvieron con vida la época y la idea asumiendo su retórica, apropiándose brillantemente de sus lemas, o de sus eslóganes, como si les pertenecieran. «Aventura», «riesgo», «un mundo nuevo», eran emblemas que los movimientos no conservadores habían reivindicado desde los años treinta, cuando los que promulgaban esas palabras se hacían llamar fascistas. A diferencia de sus ancestros políticos —los presidentes republicanos Warren Harding, Calvin Coolidge, Herbert Hoover, Dwight D. Eisenhower, Nixon o los primeros ministros conservadores Winston Churchill o Anthony Eden—, Reagan y Thatcher eran utopistas. Resultaban imposibles e inimaginables sin los Sesenta, ni tampoco sin los años sesenta, sin la idea y sin los años vividos efectivamente. No se podían permitir dejarlos morir.

Alrededor de la época en la que *The Doors* llegó a los cines, un amigo de diecinueve años me pidió que le ayudase con un trabajo de la universidad que estaba escribiendo sobre los años sesenta. Hete aquí alguien a quien había conocido durante toda su vida y que en 1991 quería hablar sobre lo que había sucedido en el barrio Haight-Ashbury de la ciudad de San Francisco en 1967, sobre los Grateful Dead; no porque fuera historia antigua, sino porque no lo era. Mi amigo conocía a demasiados seguidores del grupo —los llamados Deadheads— de su edad. Intentaba entender qué tenía él

que ver con todo eso: ¿por qué sus amigos se vestían como lo habían hecho sus padres, o no, hacía veinticinco años e iban a los mismos conciertos que ellos? Intenté explicarle lo extraño que todo eso resultaba para mí, que habría sido imposible que mis amigos y yo nos pusiéramos trajes en 1965 y nos hiciéramos llamar los Benny Goodmanheads o incluso los Billie Hollidayheads. Pero no conseguí hacerme entender. Quería hablarle sobre *Rebelión en las ondas*, sobre pequeñas pistas de que algo nuevo se estaba gestando en un desierto cultural, pero eso también parecía fuera de alcance.

Mientras observaba cómo crecían mis hijas —en 1991, la mayor, nacida unos días antes del festival de Altamont, tenía veintiuno; mi mujer decidió quedarse en casa porque imaginamos que si el bebé nacía allí tendría que llamarse Mick y porque habíamos oído decir que estarían por allí los Ángeles del Infierno y sabíamos quiénes eran—, seguí el crecimiento de esta asombrosa persistencia de una época desaparecida. Lo seguí como una forma de opresión. Creía que si mis propias hijas iban a tener alguna oportunidad de construir una cultura propia, construir su propia historia, entonces los Sesenta tendrían que ocupar su lugar en el archivador de «ayeres» y de los «había una vez». Pero toda su vida, a la gente que era adolescente o que tenía veintitantos cuando The Doors reaparecieron después de veinte años como *The Doors*, las películas y los libros y la televisión y la radio les habían contado que fue *entonces* cuando todo ocurrió, que fue *allí* donde se encontraban las piedras angulares de lo poco de arte y política que se pueden congratular de llamar como propio. A las personas de una generación posterior a la mía les han contado una y otra vez que el sonido, del que solo pueden reivindicar el eco, sucedió una sola vez y no volverá a repetirse. En 1991, cuando las personas encendían la radio, o

cuando la gente la enciende hoy en día y escucha la canción de 1966 «For What It's Worth» de Buffalo Springfield, ya sea el disco o el anuncio basado en él[2], cuando escuchan una melodía que empieza con disturbios en Sunset Strip en 1965, con las frases «Aquí está sucediendo algo, lo que es no está del todo claro», algo es seguro: se supone que tienes que sentir que algo ocurrió y que ese algo no va a volver a repetirse nunca más. Naciste en la época equivocada; te lo perdiste. «Una de mis primeras reflexiones como crítica de rock de las que tengo conciencia», escribió en 1991 Gina Arnold, una de las mejores, «fue lo súper triste que me resultaba ser solo una adolescente en los años setenta —demasiado tarde para ver a los Rolling Stones en sus buenos tiempos. La primera vez que los vi, en 1976, parecía demasiado tarde para pillar ese tren— cuando tampoco podía imaginarme que seguirían dale que te pego durante quince años más.» ¿Se creería capaz de haber podido escribir la misma frase veinte años después?

Tras la caída del muro de Berlín en 1989, Francis Fukuyama escribió su célebre ensayo a la par que viñeta del *New Yorker,* «El fin de la historia», en el que anunciaba que la humanidad ya no tendría que volver a preocuparse por posibilidades de cambio, aparte de la moda, legando a sus hijos una vida de paz, tranquilidad y aceptación. Neil Young, miembro de Buffalo Springfield cuando escribieron «For What It's Worth», observó el mismo acontecimiento y grabó una canción titulada «Rockin' in the Free World». El cantante ya contaba con una larga carrera de excentricidades tras él. Según cuando mirases, estaba desconcertado, confuso, o bien sentía curiosidad y una y otra vez era alguien a quien no habías oído nunca antes. Había fingido ser un indio; había dicho cosas positivas y misteriosas sobre Charles Manson. Escribió y cantó

«Ohio», una canción que habla del tiroteo de estudiantes en el estado de Kent en 1970, tan emocionante como amarga; en 1984 dijo en apoyo de Reagan: «No siempre puedes apoyar a los débiles. Tienes que lograr que los débiles se levanten sobre una sola pierna, sobre media, sobre lo que tengan». «Rockin' in the Free World» era una declaración que aparentemente le parecía tan crucial que grabó y publicó dos veces, en versión acústica y en eléctrica, en vivo y en el estudio, para decir que el mundo libre le estaba dando la espalda a la libertad.

En la versión acústica de 1989, el público está tan presente en el sonido como el cantante, ignorando violentamente cada denuncia que este hace sobre la violencia a la que había llegado su país. Mientras Young canta sobre la muerte de un bebé por el crack «*who'll never go to school, never get to fall in love, never get to be cool*»[3] —si estas frases no son rock 'n' roll, entonces ¿qué lo es?—, el público aplaude, grita, sigue el ritmo con los pies, levanta los puños, mueve los brazos arriba y abajo: ¡Un mundo libre! ¡Vale! ¡Ganamos! Están tan emocionados de tener delante, en carne y hueso, a un personaje de los Sesenta: podrán contar que lo vieron en directo antes de su muerte. Parece como si el público estuviese lanzándose una pelota de playa de un lado a otro mientras el tío del escenario canta sobre la muerte de todo lo que él más respeta.

Es horrible y maravilloso a un tiempo. El sonido procedente del escenario y el de la multitud dice que, para un personaje público interesante, nada está decidido; que esté tocando una guitarra acústica frente a una gran multitud dispuesto a cantar su canción para personas que ignoran lo que tiene que decir sugiere que algún día puede acabar en una esquina con la funda de la guitarra abierta a sus pies. Se trata de una promesa que siempre proclamará a los

cuatro vientos, aunque nadie la escuche, una promesa cuyo principio de poder es ser un grito desatendido, precisamente porque en el mundo de la cultura pop lo que no se escucha no existe. Ese grito es el árbol que cae sin que nadie lo oiga y, por ello, el árbol que nunca cayó, hasta que, años más tarde, el eco sacuda al mundo como un terremoto. Young representa esta paradoja: actúa como si fuera una reliquia de los Sesenta que no es tal reliquia, cuya mejor música ya ha sido escrita y, al mismo tiempo, todavía está por componer. Insiste en que su obligación sigue siendo la de describir la historia, designarla como traición y declararse insatisfecho.

Ese es Oliver Stone con *The Doors*. Tenía alrededor de cuarenta y cinco años cuando dirigió la película. A sus espaldas tenía *Salvador*, *Platoon*, *Wall Street*, *Hablando con la muerte*, *Nacido el cuatro de julio*, todas ellas exageradas, desmedidas, recargadas, excesivas, impactantes. Era un hombre obsesionado por su lugar en la historia y obsesionado por demostrarse a sí mismo y al mundo que formaba parte del mismo. Se alistó en el ejército para luchar en Vietnam porque tenía miedo de perdérselo, de que podría perderse, en palabras del crítico Leslie Fiedler sobre los años treinta, «la vida mítica de su generación»[4]. Para Stone, el pasado es presente. Él no estaba allí para ver lo que The Doors hicieron en los años sesenta cuando, según cuenta la película, representaron la vida mítica de su generación; oyó su música distorsionada por la historia, la oyó en la radio de las fuerzas armadas y en cintas piratas en Vietnam. La película desmiente que se lo perdiera, lo desmiente con tanta fuerza que dice algo: yo no me lo perdí, pero tú sí.

Esa era la sensación que transmitía la campaña de publicidad, con eslóganes súper malos que se anunciaban por la radio con música de fondo de The Doors: en primer lugar la sombría «La

ceremonia está a punto de comenzar», luego la llamada a la acción, «¡Tenemos que crear los mitos!». Esa fue la impresión que Oliver Stone dio durante las entrevistas que concedió para promocionar la película. «¿Qué tiene que decir esta película a un público de los años noventa?», se preguntó en una de ellas, contestándose a sí mismo: «Libertad. En estos momentos. Existió una vez… Pero el fundamentalismo religioso está volviendo a este país. Y las personas como yo vamos a ser hogueras». Quería que comprendieras que había sido un acto heroico hacer esta película; estaba dispuesto a que le martirizaran por ello. Seis dólares y podías mirar. La película debió haber sido malísima. Fue, en cambio, aterradora.

Mi mujer y yo hicimos cola junto a montones de adolescentes y veinteañeros. Nos sentimos expulsados del tiempo, esperando con gente que al parecer quería reclamar como suyo, más que nuestro, lo que una vez habíamos ido a ver cada fin de semana. Me pregunté por qué no tenían una cultura propia con la que increparnos. Sentí los Sesenta que odiaba: algo innombrable, como los últimos vestigios de una enfermedad, un virus sin antídoto, una enfermedad de «Libertad… Existió una vez». Una enfermedad de la libertad de entonces, maldiciendo a las nuevas generaciones no con su propio baile de San Vito, alguna nueva y horrible revuelta, sino con cierto tipo de apatía cultural, una enfermedad del sueño. ¿Qué significa pagar por ver a otros ser libres? ¿Qué significa pagar por ver a gente que ya está muerta ser libre? «Todas las parodias de la cultura alternativa de la revista *National Lampoon* se han hecho realidad», dijo Elvis Costello en una entrevista publicada el mismo mes que se estrenó *The Doors*. «En la actualidad, es fácil conseguir *‘60s Golden Protest Favorites*, una visión histórica que deforma

totalmente aquella época. Era un momento muy emocionante cuando tenías 15 o 16 años y, cuando leías las revistas de entonces, de verdad creías que iba a haber una revolución en el 68, y luego llegó el momento en que ‘no pasó nada’. Hoy en día existe la versión ‘admitida’, que dice que fue una especie de excursión agradable que la gente experimentó y, entonces, en vez de madurar, empezaron a compadecerse de sí mismos durante la administración Carter, y luego se volvieron unos amargados y egoístas durante la de Reagan. Estos vándalos históricos están cambiando la historia, controlándola mediáticamente con engaños incluso antes de que termine.» No podía esperarse nada diferente por parte de Oliver Stone al leer las críticas.

Todo cuanto recordaba de The Doors —todo lo que recordaba de las cientos de veces que había escuchado su primer álbum, de las pocas veces que puse los siguientes, de la docena de veces que los vi en directo— era la compleja y tortuosa emoción de ser transportado fuera de uno mismo. Una sensación que Ian McEwan reproduce en su libro *El inocente*, novela que termina con la caída del muro de Berlín. La novela explica lo que un joven sintió en Berlín más de treinta años antes, la primera vez que escuchó «Heartbreak Hotel» cuando la canción «solo hablaba de soledad y desesperación. Su melodía era todo sigilo, su tristeza cómicamente exagerada… La autocompasión que desprende la canción debería haber sido algo divertidísimo. En vez de eso, hacía sentir a Leonard sofisticado, trágico, más grande en cierto modo».

Esto no queda simplemente reflejado en la película de Oliver Stone; no solo queda registrado, inmortalizado, envuelto y presentado para ti en un paquete muy cuidado con una tarjeta en la

que se puede leer «Libertad… Una vez existió… Ojalá hubieras estado aquí». No se presenta. Sucede.

Sucede en un club nocturno cuando la música de The Doors todavía está a pocos centímetros del público; ocurre en las secuencias de conciertos en las que Jim Morrison es una estrella cuya mejor música aparentemente ya ha sido escrita, ha sido fijada; cuando, como la película que vemos en los tráilers a diferencia de la de la pantalla, The Doors eran poco más que un grupo de gente vendiendo un mito de libertad que ya los estaba encasillando como un grupo de pop cuyo único papel social reconocido y concreto era obtener otro gran éxito.

Imagina lo que debe haber sido componer «The End». No importa lo exagerado y cómico que sonara entonces o que suene ahora, puedes escuchar que hizo sentir libres a las personas que lo compusieron mientras lo estaban haciendo: sofisticados, trágicos, en cierto modo más grandes. Puedes oír que los llevó a comprender el terror de la libertad y que a pesar de ello los hizo avanzar nota a nota. «Casi entramos en estado de *shock* cuando terminamos la canción», explicó el productor de The Doors, Paul Rothchild, al vanguardista crítico de rock Paul Williams justo después de que The Doors publicaran su primer álbum. «Me quedé emocionalmente agotado. Había otras cuatro personas en la sala de control en ese momento cuando terminamos la toma y nos dimos cuenta de que la cinta seguía en marcha.» Intenta imaginar a la misma gente en el mismo estudio uno o dos años después, grabando «Hello, I Love You», número uno en 1968, o «Touch Me», número tres en 1969, canciones ante las que los Monkees habrían palidecido. Los éxitos musicales mantienen las salas de conciertos llenas, aunque la gente esté allí por el mito instantáneo, para ver a otra persona ser libre, en

el escenario, frente a ellos. ¿Qué significa para la gente del público o para las personas que han pagado por ver? «Las personas pagan para ver a otros creer en ellos mismos», escribió en 1983 Kim Gordon, bajista de Sonic Youth. «Quizá la gente no sepa si pueden experimentar lo erótico o si solo existe en los anuncios publicitarios; pero sobre el escenario, en pleno rock ’n’ roll, suceden muchas cosas y todo puede suceder, ya sea desde una posición de *voyeur* o para someterse al momento. Como intérprete, te sacrificas y experimentas los movimientos y emociones de la sexualidad para toda esa gente que ha pagado para verte, para creer que existe.»

En la película de Oliver Stone, y en la vida real, The Doors crearon los mitos y se convirtieron en sus víctimas al instante: como lo era la gente que más de veinte años después hacía cola para ver cómo sucedía. Ya en 1968, The Doors interpretaban no la libertad, sino la desaparición de la misma. Esto es lo aterrador: la idea de que los Sesenta no fue una época magnífica, sencilla y romántica que vender a los demás como un agradable lugar a visitar, sino un lugar, incluso mientras se creaba, que la gente sabe que nunca podrá llegar a habitar de verdad, y del que nunca podrá escapar.

Cuando se coloca esta trampa, puede parecer que la película fue hecha solo para conferir realidad, no significado, a unos pocos momentos. Los Sesenta —en cuanto a ropa, drogas, sexo, estilo, política y arte se refiere— irrumpen como un lugar y una época donde la gente vive rompiendo unas reglas que saben necesarias, sobre todo para ver qué podría pasar. Los Sesenta son una arena. Jim Morrison, un tío confundido, entra en esta arena porque es allí donde está la acción y se convierte en una nueva persona, alguien a quien no reconoce. Unos años después, en el escenario, actúa como un doble: la antigua persona observando a la nueva, igual que

cualquier fan de entre el público. Cuando la nueva persona mira al público, el público que hace mucho tiempo que sabe lo que quiere de él, ni más ni menos, una canción de hace unos años —¿solo hace dos años? ¿Fue el año pasado?— suena en su cabeza: «La gente cada vez es más fea y yo no tengo sentido del tiempo».

En *The Doors*, en una larga y delicada dramatización de la primera interpretación íntegra de «The End» en el Whisky à Go Go en 1966, ves a la nueva persona y, en el público, gente nueva que pone el máximo empeño en dejar de ser las personas que eran o que son. Sobre el escenario, el grupo se mueve lentamente a través de los primeros compases de la canción: Kyle MacLachlan en el papel de Ray Manzarek, Frank Whaley como Robby Krieger, Kevin Dillon como John Densmore, correctos todos ellos, y Val Kilmer como Morrison, mejor que bien.

Tiene más con lo que jugar y tiene un toque sutil. En su primer papel, en *Top secret*[5], donde interpretaba al jovencito, guaperas y pelirrojo agente secreto Nick Rivers, unos matones comunistas uniformados golpean a Kilmer en la cara. Mientras pierde la conciencia, se ve a sí mismo correr a lo largo del pasillo de un instituto. Para a un estudiante. «¿Sabes en qué clase es el examen final de química?», pregunta. «Los exámenes han terminado», dice el otro estudiante como si fuera un robot. «¿No has ido a clase?» «No…» «Pero si estamos a final del semestre», dice el chico salido de la *Dimensión desconocida*, perdiendo el interés. La cara de Kilmer refleja espanto. «No», dice. «No, no he estudiado. No puedo creer que esté otra vez en el colegio…» Al despertarse, de nuevo en la cámara de tortura, descubre que está colgado del techo. Dos matones le están dando una paliza y una enorme sonrisa se refleja en su cara. «Gracias, Dios», dice.

Una escena como esa requiere que el actor oculte algo a cada momento. Como actor, tiene que mantenerse un paso por detrás del público; como un personaje que no ha leído el guion, tiene que estar un paso por detrás de sí mismo. Sobre el escenario del Whisky, Kilmer espera detrás de sus palabras a medida que las va cantando; las seguirá, paso a paso, pero lo que Kilmer logra comunicar al cantar es que no sabe hacia dónde le conducen las palabras y que no le importa. En ningún momento se tiene la sensación de que el ritmo vaya a romperse; la tensión se origina por un conflicto entre la sensación de que no está pasando nada y de que en cualquier momento todo puede suceder.

La cámara hace una panorámica del público, su ojo detrás de un filtro rojo. En las mesas de la planta baja se ve a chicos y chicas bien arreglados tranquilamente sentados. Mientras la cámara sube hacia el balcón al son del *stop-time* de la batería, el sonido improvisado del órgano, un sonido que en 1967 la banda compartirá con el de «Heroin» de The Velvet Underground, mujeres, entre las que se encuentra Meg Ryan, que interpreta a la novia de Jim Morrison, Pamela Courson, balancean la cabeza arriba y abajo, como si intentaran entrar en trance, o por lo menos en la canción, que se está quedando rezagada, no acercándose hacia ellas sino alejándose. Hay un hombre de pie, solo, apoyado en una barandilla, fumando, mirando hacia abajo. Las gogós se contonean en jaulas elevadas. A los pies del escenario, mujeres de diferentes edades, también bien vestidas, se comen al cantante con los ojos. Pero la atmósfera se transforma cuando la banda se niega a permitir que la música se convierta en algo convencional, se niega incluso a dar a entender un cambio, una pausa, una liberación. Un sentimiento de anticipación y miedo recorre la sala. La gente sabe el papel que se

espera que representen, el papel que han venido a interpretar al club —el escenógrafo divertido, la supuesta *groupie*, el intelectualoide modernillo, la fan, el escéptico, el que trabaja en el negocio musical—, pero estos papeles están empezando a venirse abajo.

Todo el mundo tiene la intención de marcharse del local comentando lo que acaba de ver, clasificándolo por encima o por debajo de lo que vieron la noche anterior, pero nadie espera marcharse deseando algo distinto de lo que querían cuando llegaron al club. Detrás del grupo, la cámara capta a las gogós mientras dejan de bailar y se dan la vuelta para mirar. Detrás del grupo de mujeres de pie frente al escenario, hay hombres y mujeres vestidos descuidadamente y mal peinados. Detrás de ellos, apoyada contra la pared, la gente habla como para desviar la música procedente del escenario. Las chicas de las primeras filas todavía se mueven, aunque se ha evaporado la carga sexual que cubría sus caras apenas unos minutos antes. La cámara se fija en las caras de algunas personas del público, aislándolas, y reflejan cierta frialdad, como si estuvieran viendo una película *snuff*: como si supieran que no les va a gustar lo que viene a continuación, pero no pudieran apartar la vista.

Nada se acentúa en esta larga secuencia, nada se ensalza ni idealiza. Pero en la película hay dos escenas de actuaciones en directo del grupo tan memorables —escenas pensadas y filmadas con muchísimo cuidado— que son crudas, ostentosas, excesivas y, por ello, más convincentes. Así es Oliver Stone como director; es un matón sensible o no es nada.

La primera es el concierto del fuego. La banda está tocando al aire libre en un escenario con columnas de inspiración griega. Hay

un telón de fondo de llamas dando lengüetazos, demasiado brillantes como para ser un espectáculo de luces. A un lado sobre el escenario, hay una hoguera enorme; gente desnuda baila alrededor de ella. Mientras Kilmer canta, se fija en una mujer menuda, sencilla y seductora que está a un lado del escenario; ella lo mira, él la mira, una y otra vez mientras la música continúa sonando, y cuando Kilmer se vuelve a mirarla de nuevo, sus ropas han desaparecido, como por arte de magia pagana. Es un momento que descoloca: Kilmer atisba que las fuerzas que él ha desatado son simplemente bocas, unas fauces sin cerebro; quieren comer, sin importar qué.

La escena se grabó en un templo del agua al sur de San Francisco: un sitio precioso y fantasmal situado en una carretera de montaña de dos carriles, larga, recta y sin luces. Los chicos del instituto iban allí a beber cervezas, cantar canciones, ver si nuestros coches llegaban a coger los ciento cincuenta kilómetros, las radios de seis coches sintonizando la misma emisora en el aparcamiento. Nunca hubo un concierto de The Doors allí, pero lo que Oliver Stone puso en escena fue el concierto que tanto el lugar como la banda siempre habían querido. Ofrece la impresión de lo que contenía la música de The Doors, y de lo que tuvieron que alejarse con «Touch Me» y «Hello, I Love You»: la aniquilación.

Esta es una secuencia que pregona ruido; la segunda va del ruido al silencio. El escenario es el Dinner Key Auditorium en Miami, en 1969, el concierto que prácticamente acabó con la carrera de la banda cuando, en un acto de odio hacia sí mismo y hacia su público, Morrison intentó pensar en una última norma que romper, alguna humillación final y, en consecuencia, más bien como un niño confundido que como un viejo verde en un parque público, se puso en evidencia. El silencio que Oliver Stone consiguió contiene el ruido

que Dave DiMartino —en 1969 solo era un adolescente más entre el público del Dinner Key— describe mejor que nadie doce años después del evento: «Las frases permanecen. Morrison gritando ‘¡NO HAY NORMAS!’ y exhortando a los que estaban en los ‘asientos baratos’ a que se precipitaran sobre el escenario; tras una larga pausa, la banda comienza a tocar ‘Touch Me’ de la que Morrison canta tal vez tres frases antes de gritar ‘¡PARAD!’ y decirnos que la canción es una mierda y que la escribió Robbie Krieger… Pero lo que más recuerdo fue la sensación de que aquella noche podría haber pasado cualquier cosa, que Jim Morrison podría haber muerto cuando se lanzó al público al final del concierto, que la gente de los asientos baratos podría haber arrollado a los que estaban sentados en los que eran más caros y hacer que el concierto de The Who en Cincinnati no fuera nada del otro mundo. El espectáculo podría haber seguido eternamente, el resto del grupo podría haberlo dejado, allí mismo, en el escenario. Tal vez habríamos aplaudido si Morrison se hubiera desmayado: en parte espectadores en el coliseo romano en el que se imaginaba Morrison, en parte mirones, emocionados y alegres ante el hombre que revelaba más de sí mismo que lo que tenía dentro de sus pantalones. La mayoría de nosotros simplemente observamos y sentimos al hombre que hacía las cosas que a nosotros nos hubiera gustado hacer y decía lo que siempre quisimos decir».

Oliver Stone trasladó esto a la pantalla. Y entonces, en medio del caos —con los fans abalanzándose desnudos o vestidos sobre el escenario, que parece contener más policías que fans, el grupo tocando como si se hubiera declarado una guerra entre el público en lugar de frente a sus narices, luego deteniéndose, Kilmer perdiendo el dominio de sí mismo pero todavía convenciéndote de que su

Morrison está diciendo exactamente lo que quiere decir, el ruido y el miedo y la oscuridad y los focos provocando un incendio mucho más inquietante que los fuegos artificiales del templo del agua—, todo se detiene. El espectáculo continúa, la banda toca, la multitud salta y grita, pero no se oye nada. Un momento de suspensión total; la primera muerte pública de Jim Morrison. Nadie más puede verla, nadie más sobre el escenario ni de entre el público puede oír la ausencia de todo sonido machacando la áspera y barbuda cara de Val Kilmer. Podría haber ocurrido cualquier cosa, escribió DiMartino, incluyendo esto: un conjuro, un advenimiento, de nada, el espectáculo como vórtice que lo succiona todo hasta no dejar nada atrás, el encumbramiento del vacío. Esto es todo lo lejos que puede llegar, dice la película, con Kilmer tanteando el camino a través de esta utopía, este no lugar, en el silencio: arte, política, vida, muerte, aspiración, miedo, deseo, amor y odio. El momento golpea no como un acontecimiento decisivo en la insignificante y hortera vida de una persona, sino como un momento histórico.

Podrías haber salido de la película de Oliver Stone —lo suficientemente fácil como para demoler, despedazar en forma de artículo al día siguiente tildándola de basura— con un fuerte eco resonando en tu cabeza, un eco que no puedes descifrar, un eco sin significado, solo fuerza. Es una buena metáfora de los años sesenta que en 1991 no tomó parte del sistema de reanimación de los Sesenta llevado a cabo por los medios de comunicación, que no tuvo nada que ver con Deadheads adolescentes yendo a ver a los Grateful Dead. Si, como decían entonces las pegatinas de parachoques, NO HAY NADA COMO UN CONCIERTO DE LOS GRATEFUL DEAD, no es eso lo que era. El eco de aquel momento suspendido es un colosal y sordo silencio, el estallido con el que no acaba el

mundo, y así fue, para algunos, precisamente la impresión que daba el mundo cuando el espectáculo terminó, el espectáculo del concierto, el espectáculo de los tiempos.

Es este silencio, esta sensación casi física de ausencia, lo que los Sesenta legaron como cultura a las décadas posteriores: con todas sus estupideces, misticismos, solipsismos, autobombo y desventajas, la percepción de un mundo diferente. Es un silencio que en última instancia silencia todos los grandes éxitos de los Sesenta programados sin parar, que se burla de su destello. Y es con este silencio con el que empieza *Rebelión en las ondas*.

Una panorámica nocturna sobre una urbanización de los suburbios. Estamos en 1990, pero podría ser veinte años más tarde, o cuarenta años antes: el escenario está sacado directamente de cualquier película de los años cincuenta o sesenta que trate sobre los Problemas de los Suburbios, principalmente sobre adulterio y alcoholismo para los padres, robos de tiendas y coches tuneados para los chicos. Aquí, en Paradise Hills, Arizona, todo está a oscuras. Ni siquiera hay grillos. La película arranca con la voz en *off* de Christian Slater haciéndose la siguiente pregunta: «¿Tenéis alguna vez la impresión de que en América todo está jodido? ¿Algo así como si el país entero estuviese a punto de decir, ya está, se acabó?».

Ese es el eco: un estruendo sónico. Al instante, en el escenario muerto que la película ha establecido como la nada, lo esperas todo y estás preparado para cualquier cosa. Pero en vez de la arena de los Sesenta —el espacio abierto en el que cualquiera puede entrar y ser libre— es la voz de una cultura secreta.

Se plantea como un secreto, como los chicos que en los años cincuenta escuchaban a Little Richard en sus transistores bajo las

sábanas bien entrada la noche, no tanto con miedo de que sus padres les dijeran que se durmieran como celebrando con ensoñación el hecho de que tenían un secreto que guardar, algo propio que no podían ni querían compartir. La voz de Christian Slater surge de una emisora de radio pirata minúscula RadioShack; no se trata de una repentina explosión cultural, sino de un chico que todavía va al instituto y que intenta cobrar vida.

Cada noche a las diez enciende su equipo y empieza a hablar. Pincha discos, habla sobre ellos, dice tonterías, puede que durante cinco minutos, tal vez horas. Tiene unos padres de los Sesenta muy majos a los que nunca se les ocurriría preguntar lo que hace bajo las sábanas. Saben que tienen que darle lo que ellos llaman su espacio.

A diferencia de un DJ de 1956 que vocifera y grita como si el mundo entero estuviera escuchando, este DJ imagina que nadie le escucha. El principio de acción de los Sesenta era «El mundo entero está observando», y eso es lo que pretende significar la frase «Tenemos que crear los mitos»: la idea de que podías hacer cualquier cosa y de inmediato tendría importancia, se convertiría en una piedra de toque, algo a lo que la gente volvería la vista atrás a modo de saga de liberación, un cuento contado desde hace generaciones. La frase sonaba muy tonta en los anuncios promocionales para radio de la película, pero no en la película: el film construye esa arena. Oyes a Ray Manzarek diciéndole a Jim Morrison que tienen que crear los mitos, y suena como algo que cualquier persona querría hacer: suena como la única ambición adecuada.

Pero el chico de *Rebelión en las ondas* no tiene arena, e incluso resulta inconcebible la idea de aparecer en público; peor aún, no

tiene sentido. No hay público. Sus padres le conceden su espacio, pero no hay ningún espacio público que pueda compartir con nadie. Como una vez dijo Margaret Thatcher con satisfacción —sus palabras todavía molestaban a Jenny Diski una generación después—: «No existe tal cosa llamada sociedad. Hay hombres y mujeres particulares, y hay familias». Como *disc jockey*, Christian Slater es un agente secreto sin misión, un terrorista sin enemigo. Pero en un mundo sin arena, el que no haya nadie escuchando supone la libertad. Porque no hay nadie escuchando, porque nada de lo que diga Slater puede tener consecuencias, él puede, con sus ojos brillantes y bailarines tras su máscara de estrábico, decir cualquier cosa. Puede descubrir qué es lo que quiere decir.

Esa es la película. Eso es lo que pasa. O más bien, es ahí donde empieza la historia: la historia que en realidad no sucede.

Un chico habla; se convierte en un rumor, luego en una moda pasajera entre sus compañeros de estudio que no tienen ni idea de quién es él. Se convierte en su héroe; pasan a su lado por el instituto sin fijarse nunca en su triste mochila sobre los hombros caídos. «Podría ser el aburrido que se sienta frente a ti en el laboratorio de química», dice una noche en la radio; les da a probar lo que es la libertad de expresión. Se organizan en un público, en una multitud de fans que se reúnen cada noche en un aparcamiento para escucharle, con las radios de los coches sintonizando su señal, como un montón de gente abarrotando una sala de conciertos para ver a otra persona ser libre.

Pero otros oyentes empiezan a actuar de forma diferente, sin ninguna finalidad, sin nada más que el nuevo concepto de que la vida que les ha sido dada no es la que quieren. Se producen pequeños actos de rebelión: pintadas en las paredes del instituto.

Parecen *pro forma*, de segunda mano. En cierto modo *Rebelión en las ondas* no es más que una versión de una película de los años cincuenta que trata sobre una crisis durante el baile de promoción: los chicos quieren que toque una banda
de rock ’n’ roll y los adultos no les dejan; al final aparecen Bill Haley and The Comets, que parecen más viejos que los padres, y todo acaba bien. Pero en *Rebelión en las ondas* también se dan pequeños actos de rebelión que sabes que cambiarán las vidas de aquellos que los llevan a cabo, de los que nunca se arrepentirán y que les dejarán por siempre insatisfechos. «¿No estás hasta las narices de que te digan lo que tienes que hacer…?» «Hasta no poder más», responde una de las oyentes de Slater, la chica más mona y relamida del instituto, papel para el que la han educado. Coloca sus joyas en el microondas y observa cómo estallan. Al día siguiente por la noche se presenta en la reunión de la asociación de padres convocada para abordar la amenaza que supone la radio y habla. Lleva puesta una tirita en la nariz; la película no te explica si se hirió con algún trocito de cristal volador procedente del microondas o si su padre le ha dado una paliza.

Eso es menos importante que el hecho de que se enfrente a un grupo de personas a las que acostumbraba a tener miedo, diciendo lo que tiene que decir cuando apenas unos días antes no sabía que tenía algo que decir. Se trata de una experiencia transformadora: una vez que te has atrevido a ponerte de pie en público y decir lo que otros quizá no quieran escuchar, habrás cambiado. Después de eso serás más valiente; o recordarás que, una vez, actuaste con valor, y luego te sentiste un cobarde para siempre jamás, pero nunca como si no fueras nadie. No como si no hubiera nada en juego; no como si no importase si decides hablar o mantenerte en

silencio. Puede ocurrir en un encuentro público, donde la gente de repente siente que no reconoce a la persona que está hablando, alguien a quien conocen desde hace años o de toda la vida, porque nadie creyó nunca que tuviera algo en la cabeza; puede suceder sobre un escenario, cuando un artista, que sabe exactamente lo que el público espera, la razón por la que está allí, se niega a dárselo y le da algo diferente.

Rebelión en las ondas termina con el típico melodrama. Las fuerzas del orden se acercan rodeando la emisora de radio pirata: la Comisión Federal de Comunicaciones, el comité y la asociación de padres. Un helicóptero del gobierno da caza a Christian Slater y a su cómplice, Samantha Mathis; a él lo arrestan, lo meten a la fuerza en un furgón policial. Dice adiós con la mano a la multitud que se ha reunido para escucharlo y entonces vemos una imagen congelada.

No sabes lo que sucederá después, decía en 1959 la imagen congelada al final de *Los cuatrocientos golpes* de François Truffaut. El mismo recurso se congeló durante décadas, en un cliché, hasta que llegó a significar lo contrario: se ha acabado, puedes irte, nunca ocurrió, solo era una película, ahora todo se detiene.

Pero no es así como acaba realmente *Rebelión en las ondas*. La pantalla funde a negro después de la imagen congelada y entonces se escuchan voces: una, dos, tres, se multiplican, hablan las unas sobre las otras, aparecen gradualmente, se apagan, un secreto, un *disc jockey* pirata después de otro, chicos y chicas, de Maine a California y de todos los sitios entre las dos, todas ellas diciendo, *Hola… nadie sabe lo que va a suceder después, yo menos que nadie*.

Es un final sensiblero y cursi. Es una fantasía. Es la presunción de una persona de los Sesenta, Allan Moyle, que escribió y dirigió la

película. La escena me rompió el corazón y lo despertó, que es lo que se supone que tienen que hacer los finales cursis: hizo realidad algo que no lo es. Pero no estaba vacío; no era algo automático. La frase más importante y cursi me pareció cierta: Samantha Mathis diciéndole al DJ, en palabras que resonarían por todo el país casi veinte años después, cuando Barack Obama se presentó a la presidencia del gobierno: «Eres la voz que ellos estaban esperando».

En ciertos momentos de las mejores canciones de The Doors —en, digamos, los últimos minutos lentos, inexorablemente calmos de «The End»—, puedes oír a una persona creyendo que lo que tiene que decir merece el tiempo que los otros tal vez dediquen a escucharlo. Luego todo se desvanece; esa persona deja el escenario para no volver nunca más.

Los Sesenta se describen con generosidad como una época en la que la gente participaba: cuando se dejaban llevar y actuaban en público, como personas que no sabían lo que iba a suceder después, pero que estaban seguras de que los actos verdaderamente arriesgados y temerarios producirían algo distinto a lo que les habían enseñado a dar por sentado. Puedes encontrar el mismo espíritu en los primeros años del movimiento por los derechos civiles, donde algunas personas pagaron con sus vidas su deseo de actuar, y lo puedes encontrar en ciertas canciones. Pero los Sesenta también fueron una época en la que la gente que podría haber actuado, e incluso aquellas que lo hicieron, o creyeron hacerlo, formaron un público que sobre todo quería mirar. «El mundo entero está observando» era una ironía estúpida: la gente salió a las calles, gritó, pronunció discursos, cerró el paso a la policía y volvió corriendo a casa para verse en el telediario de la

noche, para ser espectadores de sus propias acciones. Yo también lo hice, como todo el mundo. Parecía algo natural.

Rebelión en las ondas se enfrenta a esta posibilidad y la rechaza en idealismo y fantasía. Contra el carnaval de los Sesenta, insiste en un desierto, geográfica y culturalmente, literaria y metafóricamente, y dice que allí donde parece no haber nada algo nuevo puede aparecer. Propone un escenario trivial —un instituto perdido en medio de ninguna parte, el escenario de las películas poco entusiastas típicas de instituto, ya hechas después de los años cincuenta, después de los años sesenta, como *Footloose* o *Rock 'n' Roll High School*— y dice que de este entorno trivial puede surgir gente que no lo sea, personas que nunca deberían haber surgido de este entorno.

¿Qué quiere decir hacer historia cultural? Significa hacer imágenes y sonidos, lanzar ideas y sensaciones que parezcan totalmente novedosas aunque no lo sean. La historia cultural es cuestión de viejas formas vestidas con ropas nuevas que dirigen la historia hacia una nueva dirección. Puede que la historia cultural signifique triunfar, conseguir fama mundial y perdurable, incluso afectar las vidas de innumerables personas mucho tiempo después de que hayas desaparecido, como hicieron The Doors; lo más probable es que signifique encontrarse a uno mismo varado en la historia que sigue adelante sin ti, incapaz de matar, en ti mismo, la idea de que las cosas podrían ser mejores, o simplemente diferentes, más animadas de lo que son, que tal vez fuera lo que Jim Morrison vio cuando, aquella noche en Miami en 1969, miró a la gente del público y les dijo: «¡Joder, sois un puñado de idiotas permitiendo que la gente os diga lo que tenéis que hacer, dejando que os mangoneen! ¿Cuánto creéis que va a durar? ¿Cuánto

tiempo vais a dejar que todo siga igual? ¿Cuánto tiempo? A lo mejor os gusta, a lo mejor os gusta que os mangoneen. A lo mejor os encanta, a lo mejor os encanta vivir con la cara pegada a la mierda. ¡Vamos! Os encanta, ¿verdad que sí? Os encanta. Sois un puñado de esclavos». La gente gritó entusiasmada y rio; pensaron que formaba parte de la actuación, parte del espectáculo. Al final, con la banda marcando el ritmo detrás de él, Morrison intentó volver a la canción con la que había empezado, hasta que ya no pudo más.

Lady Gaga, «Bad Romance», Streamline, 2009, Top 1.

Train, «Hey, Soul Sister», Columbia, 2010, Top 3.

The Doors, dirigida por Oliver Stone, escrita por Randall Jahnson y Stone, 1991.

Pump Up the Volume [*Rebelión en las ondas*], escrita y dirigida por Allan Moyle, 1990.

Neil Young, «Rockin' in the Free World»/ «Rockin' in the Free World», Reprise, 1989; ambas versiones están incluidas en *Freedom*, Reprise, 1989.

Arnold, Gina, «Fools Rush In», *East Bay Express*, 8 de marzo de 1991, pág. 47.

Babitz, Eve, «Jim Morrison Is Alive and Well and Living in Hollywood», *Esquire*, marzo de 1991.

Costello, Elvis, citado en Rowland, Mark, «Strange Bedfellows» (entrevista conjunta con Jerry García), *Musician*, marzo de 1991, pág. 57.

McEwan, Ian, *The Innocent*, Doubleday, Nueva York, 1990. [Hay trad. cast.: *El inocente*, Anagrama, Barcelona, 2009.]

Williams, Paul, «Rothchild Speaks», *Crawdaddy!*, marzo de 1967. Recopilado en Williams, *Outlaw Blues: A Book of Rock Music* (1969) Entwhistle, Glen Ellen, CA, 2000.

Gordon, Kim, «I'm Really Scared When I Kill in My Dreams», *Artforum*, enero de 1983, pág. 55.

DiMartino, Dave, «'Uh-Oh, I Think I Exposed Myself Out There'» (citándose a sí mismo en un artículo publicado en 1981), *BAM*, 8 de marzo de 1991.

When the Music's Over

En el Cobo Hall de Detroit, en 1970, la banda empieza a tocar una canción con lo que Jon Landau llamó en un artículo de 1968 para la revista *Rolling Stone* «música de órgano desvaída y sin ningún propósito». «Waaaaal, vamos a suspender el concierto. Vamos a suspenderlo», dice Jim Morrison, y el grupo deja de tocar. «Hola, Detroit.» Ray Manzarek toca al órgano el equivalente a un *rim shot* por detrás de Henny Youngman[1]. «Hola, Salt Lake City. Hola, Washington, D.C. ¿Cómo va todo?» Robby Krieger hace lo mismo. «Minneapolis, ¿cómo va todo? Eh, Seattle, me alegro de veros. Dallas, Texas. Hola a todos.»

«Era una estratagema que Jim utilizaba para evitar que el público se sintiera demasiado cómodo», explicó Krieger en 1997. «Quería que la gente tuviera esa sensación de 'algo está pasando, algo no anda bien'.»

Fue un instinto que Morrison siguió desde el principio. El 6 de enero de 1967, The Doors dieron su primer concierto en San Francisco, en el Fillmore Auditorium. Todavía no se había publicado *The Doors*. Ni siquiera eran un rumor en la región de la bahía de San Francisco, fueron los terceros de cartel por detrás de los Young Rascals y los Sopwith Camel, una banda local olvidada con un solo éxito en su haber muy mono, «Hello, Hello». «Subimos al escenario y Bill Graham nos presentó», explicó Ray Manzarek casi cuarenta

años después. «‘Tenemos a este grupo de Los Ángeles…’ Y el público comenzó a abuchear a Los Ángeles», que es lo que la gente hacía automáticamente en San Francisco: Los Ángeles era vulgar, era plástico, era dinero, era Hollywood, era falsedad y hacía que San Francisco pareciera tanto una ciudad pequeña como la última avanzadilla de la civilización y los buenos modales. «Salimos a escena y Jim dice: ‘When the Music is Over’. Tocad ‘When the Music is Over’». Yo pregunté: «¿Por qué empezar con ‘When the Music is Over’? Es una canción muy larga, es lenta. Queremos subir al escenario y fulminarlos con ‘Break on Through’. Jim respondió, ‘No, tío, tengo un presentimiento. Hazlo lo mejor que puedas’… y simplemente explotó.»

Esto sucedió antes de que el público se volviera demasiado *cool* como para ir a ver a las bandas que se anunciaban en tercer lugar, o se burlara de cualquiera que no fuese cabeza de cartel: la gente era curiosa. Grupos nuevos aparecían y desaparecían a diario; nunca sabías cuándo un espectáculo podía ser un acontecimiento histórico, una línea divisoria entre el pasado y el futuro, o una última oportunidad. Aun así, catorce o quince minutos de pieza musical errante que apenas si era una canción, de frases aleatorias y pasajes cercanos al silencio dirigiéndose hacia ningún lugar en concreto, de declaraciones pretenciosas («¿Qué le han hecho a la tierra? ¿Qué le han hecho a nuestra hermosa hermana?») y de tímida imaginería poética («Quiero oír / El grito de la mariposa») enfatizada sobre todo por convincentes gritos psicóticos; si algo iba a hacer que la gente se fuera, era eso. A menos que las primeras notas de esa cosa te atravesaran directamente y rebotaran en la otra punta de la sala, dejándote con la sensación de tener las piernas de agua, algo que esas notas podían conseguir.

El tema apareció en disco nueve meses después que *The Doors*, en septiembre de 1967, cerrando *Strange Days*[2]. El álbum estaba repleto de canciones con fuerza: «Strange Days», «Love Me Two Times», «Unhappy Girl», «People Are Strange». «My Eyes Have Seen You» era un coche sin conductor acelerando su motor al máximo, levantando el pie del acelerador y volviendo a acelerar para acabar yendo a toda leche como si fuese el único coche de la carretera, tomando luego a toda pastilla la curva del punto más negro como si fuese John Henry.

Pero le faltaba peso, una ausencia de seriedad. El rock ’n’ roll, cualquiera te dirá, no tenía que ser serio, no tenía que ser pesado, a menos que fuese heavy, pero si la música con la que The Doors se dieron a conocer decía algo, era que no bromeaba. Había una formalidad de intenciones emocionante en sus propios términos. Había un sentimiento de las consecuencias: caminar a través de los dramas que se representaban en *The Doors* era arriesgarse, solamente arriesgarse, a salir de allí sin ser la misma persona. Eso era lo que la gente quería; eso era lo que estaban esperando; por eso escuchaban. Esa promesa seductora fue lo que oyeron.

A medida que *Strange Days* llegaba a su último tema, las primeras notas de órgano, simples, inseguras, entrecortadas, iban cambiando la tonalidad. Prometían que no iban a apresurarse, que no se acabaría pronto, que la canción estaba extendiendo un cheque que solo ella podía cobrar. No valió la pena, no fue pago. No se sostuvo el suspense de los primeros minutos, pero ese suspense tardó en desaparecer. Devolvió a los oyentes a la canción para comprobar si iba a entregar alguna cosa que no estaba allí la primera, la tercera, la décima vez anterior, y también devolvió la banda a ella, para averiguar así de qué servían todos aquellos

minutos, once en el álbum, siempre más en el escenario. En 1969, los Rolling Stones responderían: en muchos sentidos, con esas primeras notas serpenteantes edificadas sobre sí mismas, cada una de ellas alcanzando a la anterior y sobrepasándola, solo para quedar atrapada a su vez, hasta que el acorde de una guitarra entrecortada arrojaba la canción dentro del áspero e implacable caldero que durante los siguientes cuatro minutos se derramó al hervir, «Gimmie Shelter» fue la canción fundamental de The Doors.

Algunas noches, «When the Music's Over» era un paisaje sin relieve y poco interesante, sin indicios de que algo memorable estuviera a punto de acontecer; y era en una atmósfera de este tipo en la que la canción podía generar drama desde su interior. Una noche de 1968, en Houston, el tema era todo menos informe mientras daba comienzo. Morrison es transparente y directo, pero hay una canción dentro de la canción, y eso es lo que anda buscando. Cuando esto resulta de lo más efectivo, el grupo apenas si está presente, como para concederle al cantante el espacio que necesita para divagar en torno a las palabras escritas por él mismo. «Confusión… confusión… confusión», canta suavemente, intentando que la palabra, la idea, abra una puerta. A «confusión» le sigue «falsa ilusión». Las pausas entre palabras o frases musicales, sin cambios de tempo ni volumen, crean un tipo de ciénaga en el aire, un miasma, que parece completo e intacto. Manzarek golpea ligeramente una pauta de bump-bump-bump en su órgano, una docena de veces, podrían ser cien, tan débilmente que ni se aprecia, a menos que te hayan atrapado y empieces a contar las notas, incapaz de oír nada más. Aquí, «Sentados toda la noche, charlando y fumando, cuenta los muertos y espera a que el sol aflore», se cuela en la canción desde un lado, lo espontáneo y lo no

escrito —*¡No está en el disco!* se dirán algunas personas del público, confusas, *¿No se supone que tienen que tocar el disco?*— es todo lo que la canción quiere.

La actuación está tan segura de sí misma, está tan confiada que, si ellos quieren, la canción puede decir cualquier cosa. Deviene un campo de acción al aire libre, y lo que la banda se reserva contiene tanta carga como lo que ya está en el campo. «Eh, mira», dice Morrison en un momento dado, justo antes de un verso escrito, grabado; y la sensación es tan familiar, tan común, que la actuación desparece por un instante, e incluso mientras la canción sigue adelante puedes verlo a él entre el público que ya no es público, tan solo un grupo de gente pasando el rato, preguntándoles: *¿Qué os parece? ¿Está funcionando, está pasando? ¿Por qué habéis venido esta noche? ¿Por qué estáis aquí?* Luego regresa al escenario y, como *Strange Days* en sus últimos momentos, devuelve la canción a esa abertura prometedora, esa primera aprensión de presagio y temor. «*When the music's over*» [Cuando termina la música]… ¿Era «*Turn out the lights*» [Apaga las luces] o «*Turn up the lights*» [Enciende las luces]? Noche a noche, ciudad a ciudad, año a año, no era lo mismo.

«Hello to the Cities», de «The Future Ain't What It Used to Be», en *The Doors Box Set,* Elektra, 1997.

Robby Krieger citado en las notas de *The Doors Box Set,* Elektra, 1997, pág. 34.

Ray Manzarek citado Doors, The; Torres, Ben Fong, *The Doors*, Hyperion, Nueva York, 2006, pág.73.

«When the Music's Over», *Strange Days,* Elektra, 1967.

«When the Music's Over», Sam Houston Coliseum, Houston, 10 de julio de 1968, recopilado en *Boot Yer Butt! The Doors Bootlegs*, Rhino Handmade, 2003.

The Crystal Ship

«¿Quién compone la mayoría de vuestras canciones?», preguntó en San Francisco el difunto Greg Shaw a The Doors en 1967 justo después de que el grupo tocara en marzo en el Matrix, un agradable club, menudo como una caja de cerillas. «Jim escribe casi todas las letras», respondió Robby Krieger. «Me he fijado en que algunas de vuestras canciones son muy raras, como ‘The End’ y ‘Moonlight Drive’ y algunas más», dijo Shaw. «En muchas de ellas sobrevuela una intensa atmósfera de muerte. Es decir, da la sensación de que en algún momento hubierais perdido el juicio —en algún momento del pasado— y que estas canciones fueran el resultado; esa es la sensación que tengo, sobre todo me pasa con ‘End of the Night’, que me recuerda a *Viaje al fin de la noche* de Céline, y con ‘The End’ y muchas otras canciones, que evocan *El libro tibetano de los muertos*. Tienen atmósferas muy intensas.» «No lo sé», respondió Jim Morrison. «No creo que sean demasiado raras, comparadas con algunas de las cosas que he escuchado en San Francisco. Son temas bastante directos.»

«*The streets are fields that never die*» [Las calles son campos que nunca mueren], de la canción «The Crystal Ship», del álbum *The Doors*, canción que el grupo tocó en el Matrix, era una imagen cautivadora; del mismo modo lo era «*Speak in secret alphabets*» [Habla en alfabetos secretos], de «Soul Kitchen», también del álbum

The Doors, que tocaron justo antes de «The Crystal Ship». Como imágenes, revoloteaban, y como ideas, resonaban. Sobre el papel, tal vez mientras dejas que suenen en tu cabeza, parecen transparentes, parecen explicarse a sí mismas de inmediato, pero no sucedía lo mismo conforme las cantaba Jim Morrison.

Greg Shaw tenía razón sobre la muerte. ¿Quién podía saber hacia qué orilla se dirigía el barco de cristal de Morrison, o su propio barco? Escuchando ahora la inefable toma de la canción del álbum *The Doors*, y la más apremiante y expansiva actuación en el Matrix, la canción entonada entre el sueño y la vigilia, el discurso y el silencio, la fantasía y la realidad, la muerte o la mañana siguiente. No está claro. El equilibrio de Morrison entre las figuras ingrávidas y vacilantes en la música —las dos primeras palabras de la canción liberadas en el silencio reverberante de una casa vacía; una nota de bajo vertiginosa, hermética; la estela etérea del órgano de Ray Manzarek; sobre todo, la estoica y envolvente subida en el repetitivo conjunto de repiqueteos de John Densmore sobre la caja o los platillos para marcar el paso de un movimiento, un punto de vista, al siguiente— evoca un sonámbulo sobre la cuerda floja. El cuerpo físico de la actuación es el de un único aliento espirado durante dos minutos y medio; podría ser un último aliento.

La rareza de las primeras palabras —«*Before you slip into unconsciousness*» [Antes de que te deslices en la inconsciencia]…

Be
        fore
              you
                    slip
into

unconsciousness

… te descoloca, te derriba, desde el principio. Podría ser un sueño, podría ser una sobredosis, infligida por el cantante o la persona a la que se está dirigiendo; podría ser un asesinato, un suicidio o un pacto suicida. O simplemente alguien que está a punto de desmayarse borracho. De principio a fin —esta suspensión a la deriva a través de la música— Morrison presenta la situación con absoluta ecuanimidad. Alza la voz, el volumen, solo una vez, cerca del final, cuando canta el título de la canción como si acabara de descubrirlo: las tres palabras, la metáfora perfecta, el Holandés Errante del corazón.

La voz de Morrison nunca fue más modesta, nunca más completa. Nunca fue un cantante de soul —la reserva de alguien que piensa en todo, que reflexiona sobre todo, se lo impidió—, pero aquí se rindió a los tonos de la canción, tonos compuestos de imágenes, notas, melodía sobre todo, confiando en que esos tonos le llevaran a algún lugar al que mereciera la pena ir, incluso si no había ninguna pista que indicara dónde podía encontrarse ese lugar. «A veces me invento palabras para poder recordar la melodía que oigo», dijo una vez Morrison; puedes escuchar cómo esto sucede aquí.

Dentro de esta canción, suave, reconfortante, profundamente elegante, encontramos lo que Raymond Chandler llamó el sueño eterno, lo que Ross Macdonald llamó el escalofrío, suspendido en el aire, tirado en una cama con los labios abiertos, paseándose desnudo por las habitaciones de la canción como Evan Rachel Wood en *Mildred Pierce*, película que Todd Haynes rodó en 2011 basada en la novela homónima de James M. Cain. La muerte estaba más distante en «The Crystal Ship» que en «End of the

Night», más allá en el álbum *The Doors* y más convincente. «End of the Night» era un marco espléndido para los versos de Blake «*Some are born to sweet delight / Some are born to endless night*» [Algunos nacen para la dulce delicia / Algunos nacen para la noche infinita], tan maravilloso que podrías pensar que la única razón para escribir la canción era la de crear ese marco. La banda deja que los versos reverberen en el sonido, pero no así en el corazón, como sucedió cuando Nadie, interpretado por Gary Framer, los declamó casi treinta años después en la película de Jim Jarmusch *Dead Man*, y el barco de cristal navegaba por el corazón o por ningún sitio.

En 2007, el Whitney Museum of American Art de Nueva York inauguró una retrospectiva para celebrar el cuarenta aniversario del *Summer of Love: Art of the Psychedelic Era*; publicaron un catálogo enorme, la cubierta deletreaba las palabras mágicas con un diseño psicodélicamente ilegible, recordando aquellos idílicos tiempos cuando miles de personas peregrinaban a San Francisco para que los agrediera la policía, bailar en las calles, comprar drogas, los violaran y robaran y escuchar música maravillosa. Rhino Records publicó *Love Is the Song We Sing*, una caja de 4 CD que capturó el Verano del Amor básicamente recopilando singles malísimos de las bandas de la época psicodélica de la región de la bahía de San Francisco. Nada habría estado más fuera de lugar que el alcance, la majestuosidad, la serenidad de The Doors.

En el fondo, la música de San Francisco era blandengue: Jefferson Airplane repartía chapas en las que podía leerse JEFFERSON AIRPLANE TE AMA y los Grateful Dead no creían en absoluto en la muerte. La música de San Francisco creía en finales felices. Pero no toda. En el primer álbum de Moby Grape de 1967, una banda a la que casi expulsaron de la ciudad por violar el

bohemio voto de manifiesta pobreza al aceptar una inmensa campaña promocional por parte de Columbia, se encontraban las advertencias de «Lazy Me» («*I'll just lay here, and decay here*» [Simplemente me echaré aquí y me pudriré] y las crecientes dudas de «Indifference», la promesa del barrio de Haight-Ashbury justo en el momento en que se volvió una maldición. El líder de Moby Grape, Skip Spence, sufrió una crisis nerviosa dos años después, con *Oar*, un alocado, disperso y torpe cuaderno de bitácora que te llevaba de aquí para allá entre la hoguera y el psiquiátrico. El cantante de pie, quieto en la calle, rascándose las llagas abiertas que no sabía que tenía, la ropa mugrienta, hablando con alguien que no estaba allí; en cada tono entrecortado un recuerdo de lo que podría haber sido, le importaba una mierda lo que debería haber sido, cuando todo lo que quedaba era lo que nunca fue.

Love Is the Song We Sing incluía a los Great Society, grabados —me da vergüenza seguir escribiendo la frase— en una actuación en el Matrix en 1966, cuando Grace Slick era modelo ocasional y bohemia a tiempo completo con una banda audaz detrás de ella. Con Jefferson Airplane haría en 1967 «Somebody to Love», un súper exitazo en todo el país, todo triunfo, una evasión en alza. Un año antes no era más que el gran número de un grupo que raras veces encabezaba el cartel en las salas de baile: un reto aterrador, pavoroso. Titulada entonces «Someone to Love», era «Like a Rolling Stone» despojada de sus metáforas carnavalescas: si te encuentras sola, como una completa desconocida, ¿qué vas a hacer, entonces? ¿Morir drogada y violada por varios tíos en una habitación de un bloque situado a las afueras de Haight, o vivir una vida nueva? El grupo encuentra un conteo rítmico feroz para aumentar la tensión —la presión— entre los estribillos y la estrofa

siguiente, una brecha que parece abrir el suelo bajo sus pies, y Slick sale de ella cada vez más indignada, asqueada, despreciando a cualquiera que no tenga el valor de enfrentarse a la verdad, despedirse del pasado y no mirar atrás. Es asombroso: entras en este local pequeño y chungo y te encuentras a esa preciosidad sobre el escenario, que prácticamente te amenaza con el castigo de una muerte espiritual y te convierte en el jurado que te declarará culpable.

Hay en la música una arista sombría, odiosa y peligrosa —cuando Slick dice «*the garden flowers are dead*» [las flores del jardín están muertas], están muertas—, una arista suavizada por la música que el resto de bandas hacía. Solo los Great Society la sacaron a la luz, encantados durante unos meses con la posibilidad de formular una pregunta a la que nadie quería contestar: ¿Cómo ir de aquí a ninguna parte?

Fue una especie de profecía inconsciente. Los Great Society —que a veces se anunciaban como los Great!! Society!!— no querían oír las malas respuestas: ¿quién querría? Pero estaban allí, en su música, y cuánto puedes escuchar hoy en día del legendario sonido de San Francisco, como un intento por librarse de la clase de historias implícitas en la música de Moby Grape, Skip Spence, los Great Society y The Doors. Pienso en una novela olvidada, titulada *Loose Jam*, de un tal Wayne Wilson. Se publicó en 1990; me viene directamente a la memoria cuando escucho a Skip Spence, a Grace Slick, a The Doors.

En Morro Bay, una ciudad situada a unos trescientos kilómetros al sur de San Francisco, un hombre gordo y con entradas llamado Henry tiene un trabajo insignificante, una vergüenza para un tío que está a punto de cumplir los cuarenta, aunque él no se queja. Su

viejo amigo Miles se presenta de improviso. El lector quiere que Miles —colega de Henry en Vietnam, antiguo líder de un grupo de música que una vez fue la voz de su generación; con una sola pierna pone el mundo de Henry del revés sin ni siquiera intentarlo; es más irritante que convincente— se vaya incluso más de lo que lo desea Henry. Lo convincente es el deslizamiento del relato de un mundo ordenado y estructurado hacia el caos: de una suerte de correspondencia con la maestría y confianza del comienzo del primer álbum de Moby Grape —la emocionante acometida de «Fall on You» y «Omaha»— hasta los recovecos escondidos y habitaciones oscurecidas del final del disco; la gente que iba más allá del disco se adentraba en estancias peores que esas.

Muy rápidamente, la creencia ganada a pulso de Henry de que la vida está gobernada por unos límites dados e inherentes —creencia conquistada a base de sufrir incontables derrotas, transigir y renunciar deliberadamente a recordar una vida que prometía algo más— parece increíble. A medida que el presente se desmorona —Henry pierde su trabajo, su casa está hecha polvo, le roban a su supuesta novia—, Vietnam regresa en *flashbacks*, y empiezas a reconocer a Henry agarrándose a la parte inferior de la gentileza de la clase media como una versión de Nick Adams de Hemingway, aferrándose a su caña de pescar en el relato «El gran río de dos corazones» durante el periodo inmediatamente posterior a la Primera Guerra Mundial. Pero, tal y como aquí se retrata, Vietnam no fue —es— una guerra, sino un osario. No es una situación construida para comprender algún objetivo geopolítico, sino una situación construida para despojarse de toda moralidad, de toda limitación, y no en el My Lai de cualquiera, sino de vuelta en el campamento, entre los compañeros, mientras el impulso asesino

busca su objetivo más cercano. Novelas famosas sobre Vietnam como *Going After Cacciato* de Tim O'Brien o autobiografías del calibre de la de Philip Caputo, *Un rumor de guerra*, trataban fundamentalmente, por falso que fuese, sobre moral; Wayne Wilson no estaba interesado; en sus explicaciones sobre los conflictos sin sentido entre personas que supuestamente estaban en el mismo bando, te devuelve al peor momento del libro de Joseph Heller, *Trampa 22*, la violación de Aarfy y el asesinato de Michaela, la criada italiana: mientras que aquello era un acontecimiento significativo, imposible de olvidar por el lector, lo que sucede en el Vietnam de Wilson —la vida común reducida al nivel de la clase de agravio obsceno que deja a una persona impotente, humillada y lista para matar a quien sea que parezca preparado para morir— es difícil de recordar, una bruma oscura, y tan aterrador como un cuadro del infierno de El Bosco.

Muy pronto, mientras Henry y Miles huyen del perseguidor de Miles —un enemigo de Vietnam— y se lanzan a la carretera, el lenguaje de los *flashbacks* se apodera del presente. Comparece una noche de hace mucho tiempo de sórdido sexo *hippy*, de vuelta al mundo de Haight-Ashbury donde la gente que una vez creyó que estaba experimentando el espíritu de los tiempos regresa como restos de un naufragio, basura vomitada décadas después. Mientras regresa, transforma viejos horrores, incluso recuerdos decentes, en simple sordidez. Sencillamente, la gente se volvió más fea y la última baza que les queda es el sentido del tiempo: «Henry se quedó estupefacto al constatar el contraste entre esta mujer demacrada y la chica a la que se rindió aquella noche de hace tanto tiempo»; ni siquiera consigue pensar en lo que él debe parecerle a ella. «Tenía las comisuras de los labios caídas, la piel bajo sus ojos

parecía amoratada y, cuando Henry se inclinó para darle un beso en la cabeza, su pelo desprendió un vapor a cerveza y a cebolla frita… Un perro sarnoso con un pañuelo rojo atado alrededor del cuello (Henry hubiera jurado que su nombre era algo así como Kilo o Shit) les siguió hasta el salón.» El nombre del perro resultó ser Roach.

Si todo eso —la historia de Skip Spence, la historia de Henry, la puerta trasera que Grace Slick abrió de un golpe después de que tú entraras por la puerta principal— no está presente en «The Crystal Ship», está, junto con otras vidas, esperando. El glamour de la canción oculta sus demonios, pero no se olvida de ellos.

El relato va desarrollándose en el Matrix en un viento oscilante. Morrison espera detrás de las palabras, como si las dejara emerger espontáneamente, a su ritmo. Arrancando con lo que parece un espontáneo y alegre *¡Heyyyyyyy!* de Morrison, el solo de órgano de Manzarek está lleno de color, el sonido se eleva hasta el techo bajo y se extiende desde allí, conducido por la emoción de querer hacerlo bien, de la banda encontrando realmente su voz por primera vez aquella noche y, como finalmente resultó ser, la última.

Las palabras, la imagen del «barco de cristal» es expulsada de la canción, lanzada al mar oscuro. Morrison abraza las palabras, la imagen, como si para él siempre hubiera sido un tesoro y se iluminara al instante. Mientras pone rumbo hacia el final de la canción —«Cuando volvamos, escribiré unas palabras», un saludo de despedida con la mano que siempre me ha recordado al «Cuando vuelva otra vez / Tendrás una larga historia que contar» de Robert Johnson, una escena llena de cariño, arrepentimiento, una escena que deja al oyente preguntándose si la persona que canta y la persona a la que se dirige volverán a verse alguna vez— regresa a su primer momento. «Antes de que…»; no parece haber ninguna

garantía de que le seguirán más palabras, aunque tampoco hay necesidad de ellas.

«Interview with the Doors», *Mojo-Navigator Rock + Roll News*, nº 14, agosto de 1967. Recopilado en Suzy Shaw y Mick Farre, *BOMP! Saving the World One Record at a Time,* AMMO Books, Pasadena, 2007, pág. 80.

«The Crystal Ship», *The Doors,* Elektra, 1967.

«The Crystal Ship», *Live at the Matrix,* DCM/Rhino, 2008.

Jim Morrison, en el libro de Densmore, John, *Riders on the Storm: My Life with Jim Morrison and the Doors*, Delacorte, Nueva York, 1990, pág. 59 [Hay trad. cast: *Jinetes en la tormenta*, Grijalbo, Barcelona, 1991]:
«Jim era un tío con un instinto natural para la melodía pero no tenía ningún conocimiento de los acordes a los que agarrarse».

Moby Grape, *Moby Grape,* Columbia, 1967. Véase la excelente antología *Vintage: The Very Best of Moby Grape*, Columbia Legacy 1993.

Alexander Spence, *Oar,* Columbia, 1969. La reedición de 1999 de Sundazed incluye diez temas adicionales y la reseña de la revista *Rolling Stone* de cuando se publicó el álbum. Supuestamente, el disco original vendió menos copias que ningún otro LP publicado por Columbia y la edición ya no se encontraba al cabo de un año; se grabó en Nashville y Spence (batería original de los Jefferson Airplane y guitarrista de Moby Grape) grabó todos los instrumentos después de pasar meses en Bellevue tras sufrir un brote psicótico: intentó agredir con un hacha a sus compañeros de grupo Jerry Miller y Don Stevenson.

Great Society, «Someone to Love», grabado en el Matrix, verano de 1966. Publicado originalmente en *Conspicuous Only in Its Absence,* Columbia, 1968, que fue el primer álbum de la banda y que se publicó póstumamente; véase también *Born to Be Burned*, Sundazed 1995, que incluye la versión single de «Someone to Love», publicada en febrero de 1966 en el sello Northbeach; recopilado en *Love Is the Song We Sing: San Francisco Nuggets 1965-1970*, Rhino, 2007, que junto con fotografías maravillosas y primeras grabaciones de señales de Big Brother and the Holding Company, Country Joe and the Fish, Jefferson Airplane, Quicksilver Messenger Service, los Charlatans, Moby Grape y los Grateful Dead, también incluye quizá la única prueba fácilmente disponible

de que Blackburn and Snow, Wildflower, los Frantics, los Mourning Reign, los Oxford Circles, los Stained Glass, los Otherside, Teddy and His Patches, los Immediate Family, los New Breed, People, los Generation, Butch Engle and los Styx («Hey I'm Lost», no es broma), Country Weather, Public Nuisance y los Savage Resurrection existieron alguna vez.

Wilson, Wayne, *Loose Jam*, Delacorte, Nueva York, 1990. Véase también: Perry, Charles, *The Haight-Ashbury: A History*, Random House/Rolling Stone Press, Nueva York, 1984; el desgarrador libro de Selvin, Joel *The Summer of Love: The Inside Story of LSD, Rock & Roll, Free Love, and High Times in the Wild West*, Dutton, Nueva York, 1994; y el incandescente y prometedor libro de Hoskyns, Barney, *Beneath the Diamond Sky: Haight-Ashbury 1965-1970*, Bloomsbury, Londres, 1997.

Robert Johnson, «From Four Until Late» (1937). Se escucha con mejor calidad en *The Centennial Collection, The Complete Recordings*, Columbia Legacy, 2011.

Soul Kitchen

Desde la primera vez que The Doors se juntaron en Venice en 1965 —en un principio, Ray Manzarek, su hermano Rick a la guitarra, su hermano Jim a la armónica, Jim Morrison y John Densmore— calentaban motores con «Gloria», como miles de bandas *amateur* en todo el país, pasando a los grandes éxitos de Them cuando se cansaban de empezar con «Louie Louie». Como Don Henley dijo una vez al reseñar a los Rock Bottom Remainders, banda formada por escritores, en su debut de 1992 en la convención de la Asociación de Libreros Americanos, en Anaheim, «Es difícil cagarla con 'Gloria'»… justo antes de detallar cómo los Remainders habían conseguido lo prácticamente imposible. Desde el principio, The Doors también incluyeron «Gloria» en sus conciertos. Poco después de convertirse en banda residente del Whisky à Go Go en mayo de 1966, haciendo de teloneros de Captain Beefheart, Love y Buffalo Springfield, un buen día acabaron como segundos de cartel junto a los mismos Them. «Gloria» fue la primera canción que había compuesto su líder, Van Morrison, dos años antes en Belfast, cuando Them, banda residente en el Maritime Hotel, la tocaba durante veinte minutos o más; en 1966, no podía saber que la canción le perseguiría el resto de su vida, del mismo modo en que «Light My Fire» siempre perseguiría a The Doors.

La última noche tras dos semanas de conciertos, Them y The Doors subieron al escenario juntos, primero para tocar «In the Midnight Hour» de Wilson Pickett, que se había convertido en el «Louie, Louie» con clase para aquellos grupos con la pretensión de que el rock ’n’ roll era una forma de arte. Una noche, ese mismo año en San Francisco, en el Fillmore, Quicksilver Messenger Service acabó su concierto con «In the Midnight Hour», los Grateful Dead también terminaron el suyo con la misma canción y Jefferson Airplane hizo lo propio («No es un clásico, es épico» escribió Jon Landau en 1965 sobre la versión original de Pickett, como si fuera algo con lo que tuvieras que ponerte a prueba, sin dejar que te moliera a palos), hasta que al final, cerca de las dos de la mañana, las tres bandas volvieron a subir al escenario e intentaron montar a la bestia agotada una vez más. Los dos Morrison, Them y The Doors, se enfrentaron juntos a «Gloria» en el Whisky. Las fotografías de aquella noche muestran a Van Morrison como si fuera un derviche, con los ojos fuera de las órbitas. En serio, podría estar rezando las palabras —«*Like to tell you about my baby You know she comes around About five feet four / From head to the ground*»[1] —, esperando la oportunidad de cantar, de entrar, tal vez, «a eso de la medianoche».

El respeto que desprende la cara de Jim Morrison todavía puede apreciarse nueve meses después cuando The Doors tocaron «Gloria» en el Matrix para finalizar la noche; se trata de un orgulloso sonido sucio y primitivo, solo batería y guitarra al principio, dejando que el tema encuentre su equilibrio. La canción no se intenta inflar, hacer que sea más de lo que es: «Y su nombre es G! L! O!...». Incluso cuando Jim Morrison cambia la letra, dejando caer el primer verso en la tercera línea y parte de la cuarta, «*Just about five feet*

four / From her…» de modo que la canción se abre, como siempre lo hará para The Doors…

Tell you about my baby
She comes around
She comes around here
Head to the ground

Quiero hablarte de mi chica
Viene por aquí
Se deja caer por aquí
La cabeza en el suelo

… construyendo una imagen de rareza incomparable, una mujer tan encorvada que está doblada por la mitad, o que gatea por el suelo, si es que no tiene la oreja pegada al mismo a la espera de alguna señal que le indique que ha llegado el momento, la canción conserva su configuración moral, su modestia esencial, incluso cuando el cantante grita el nombre, incluso cuando todos los miembros del grupo gritan, incluso cuando el cantante vocifera que le hace sentir bien. La canción conservó la forma cuando Jim Morrison la transplantó de la habitación de Van Morrison en Belfast al Mississippi de Robert Johnson…

You got to meet me
at the crossroads
You got to meet me
at the edge of town
Outskirts of the city
You better come alone

Just you and I
And the evening sky

Tienes que encontrate conmigo
en la encrucijada
Tienes que encontrate conmigo
a las afueras de la ciudad
En el extrarradio
Será mejor que vengas sola
Solo tú y yo
Y el cielo del atardecer

… y conservó la forma incluso cuando Jim Morrison —como Van Morrison casi desafía a cualquier otro cantante a hacer— tiene que llevarla pasado el «*She knock upon my door / She comes in my room*» de Van Morrison al «*Closer, closer / Touch me, baby, touchhhhh me*», incluso «*Eat it*»[2], si eso es lo que dice, retrocediendo desde lo que sea que esté cantando, poniendo el más leve signo de interrogación al final de la palabra, sea la que sea. Manzarek cierra con un fuerte y lírico golpe de teclado.

En 1969, durante una prueba de sonido en Los Ángeles, después del desastre de Miami, The Doors sonaban como Paul Revere y los Riders en sus mejores tiempos: una guitarra chispeante y conmovedora, una voz ronca, la banda tocando sin tener que demostrar nada, dejando que sea la canción la que los toque a ellos, Densmore, Robby Krieger y Manzarek entrando en el estribillo como si, en vez de tres personas, fuese un coro el que canta «¡GLOUUUUUUU RIA!» mientras Morrison marca el ritmo de la letra. Entonces la melodía se detiene, y regresa. «*You were my queen, and I was your fool / Riding home, after school*», canta

Morrison suavemente. «*It's getting softer*», dice, en una media imitación de «*A little bit softer now*» de los Isley Brothers en «Shout», medio pidiéndole a la canción que le conceda el tiempo que necesita. «*A Little bit softer now / Slow it down*». La banda convierte la canción en un susurro. «*Wrap your legs around my neck*», pide Morrison, intentado sonar lascivo, pidiendo más, hasta que al final ella le hace sentir bien: «*It's getting harder*». Y entonces, «*it's getting too fast*». Y entonces es «*too late, too late, too late, too late*»[3], se ha corrido demasiado rápido, puede que incluso antes de penetrarla, y no hay nada más que hacer excepto volver a gritar ese nombre, más alto que nunca, y largarse con un final que parece mayor que nada de lo acontecido hasta entonces.

Fue una actuación que, sin público, sin que a nadie le importara, nadie que le diera vueltas, que la hiciera pedazos, basculaba en un instante entre una parodia priápica de sí misma y el autodesprecio impotente, aunque al final permitieron que la canción sonara a sí misma. Pero cuando The Doors se mudaron una semana a Nueva York para ofrecer una serie de conciertos en 1970 —y se lidiaba una especie de batalla entre el grupo y su público, una guerra cuyas armas eran despreciadas por ambas partes—, ya no quedaba nada de la canción excepto la película porno que siempre había medio prometido ser.

«*Getting softer*», susurró Morrison en Nueva York, esta vez más como Jerry Lee Lewis en «Whole Lotta Shakin' Goin' On». El grupo toca más despacio. «*Take it*», canta Morrison. «*Eat it. Lick it. Put your lips around my cock, baby.*» «*SUCK IT!*», suelta Manzarek desde al lado, sonando como alguien que hubiera pagado por mirar. «*Gonna eat you, honey*», Morrison se contonea. «*TASTE IT!*», dice Manzarek. «*Getting harder, harder, longer*», gorjea Morrison,

demasiado pronto para *South Park: Bigger, Longer & Uncut*. La cosa sigue, Manzarek añade un aullido de lobo después del «*Wrap your hair around my skin*» de Morrison[4].

«*Geting harder*», vuelve a anunciar Morrison. «*HARDER*», le secunda Manzarek, como si el tema necesitara ser enfatizado. «*Getting faster too*», dice Morrison, la duda tras la bravuconada. «*GETTING LONGER!*», dice Manzarek. «*It's getting too darn fast*», dice Morrison, destacando el *darn* [¡maldita sea!], como si fuera un niño pequeño que todavía no está preparado para utilizar los vocablos de los adultos. «*It's getting harder, gona rip you in two, woo!*»; y no pasa nada. El cantante tira de la alfombra sobre la que está cantando, le da la vuelta a la canción: «*Too late, too late, can't stop…*»[5].

Obviamente, al grupo le gustaba demasiado la canción como para dejarla ir, sin importar que en sus manos se convirtiera en una calumnia: siempre ese principio estrepitoso, con Krieger aporreando las cuerdas de la guitarra como si sus dedos fueran baquetas, y ese final colosal, Manzarek lanzando directamente contra la pared las florituras que tanto le gustaban. Con la misma sencillez, la canción comenzó a irritar a Jim Morrison; no le dejaba ir. Pero «Gloria» devolvió algo a The Doors.

«Soul Kitchen» era el «Gloria» de The Doors —con el mismo ascenso constante hacia un prominente estribillo; era una escalera — no, como sucedía con «Gloria», en imágenes, sino en la cadencia que ambas canciones compartían, tan pronunciadamente ralentizada en «Soul Kitchen» que una sensación de deliberación, tan física que era más cuerpo que pensamiento, se convirtió en el espíritu conductor de la canción.

El primer texto ambicioso sobre rock ’n’ roll que recuerdo haber leído fue «Rock is Rock: A Discussion of a Doors Song» de Paul Williams, en el número de mayo de 1967 de *Crawdaddy!* Para Williams, «Soul Kitchen» no era «Gloria», era «Blowin’ in the Wind», y así como «Blowin’ in the Wind» tenía un mensaje —para Williams, que la respuesta, el saber, es inalcanzable— también lo tenía «Soul Kitchen»: «El mensaje de ‘Soul Kitchen’ es, por supuesto, ‘Aprende a olvidar’». Se trata de una frase que hace de bisagra exactamente hacia la mitad de la canción, tal y como apareció en el álbum *The Doors*.

No importa que cuando la gente te dice que todo es cuestión de *por supuesto* —y en particular todo lo que tenga que ver con el arte — te esté diciendo que no le des más vueltas, que dejes de escuchar, que dejes de ver, que te calles. «Soul Kitchen» no tiene ningún mensaje. Es una imagen, una imagen sexual tan discretamente dramática como podría serlo cualquier otra. A pesar de todas las extravagancias poéticas insufribles de Jim Morrison en los discos de The Doors, esas dos palabras son poesía, traduciendo algo que casi está más allá de las palabras a un lenguaje común y de nuevo de vuelta al éter; del mismo modo en que el verso que contiene la imagen, el momento de la poesía, «*Let me sleep all night in your soul kitchen*» [Déjame dormir toda la noche en tu cocina *soul*], es composición intuitiva, y el que le sigue, «*Warm my mind near your gentle stove*» [calentar mi mente cerca de tu apacible fogón], con su bonita correspondencia entre *kitchen* [cocina] y *stove* [cocina / fogón], es Scrabble. No daña la imagen imperante, no la toca: «*soul kitchen*» es demasiado insólita, suena bien de inmediato.

La canción avanza —avanza hacia sí misma, hacia lo que quiere, lo que quiere ser— gracias a esa imagen. «*Speak in secret*

alphabets» [Habla en alfabetos secretos] no es menos sexual, y no es menos sexual que «*Working on mysteries without any clues*», [Resolviendo misterios sin ninguna pista] de Bob Seger, pero Seger, en «Night Moves» en 1976, volviendo la vista a 1962, cuando él tenía diecisiete, estaba siendo fiel a su escuela, donde se habrían reído de la expresión «*secret alphabets*». Jim Morrison, que se consideraba un poeta, podía preguntarse no solo cómo decirlo, sino cómo no hacerlo: cómo decir lo que quieres decir diciendo muchas otras cosas al mismo tiempo. «*Oh, the wonder*», [Oh, el asombro] dijo Seger dándose por vencido; «*Speak in secret alphabets*», cantaba Morrison, ojos y manos recorriendo cuerpos, cuerpos cerrando ojos y manos, hasta que prácticamente emanaba perfume de la música. «Soul Kitchen» entró en el edificio de «Gloria», subió las escaleras, llamó a su puerta, entró en su habitación y salió volando por la ventana.

La canción es una habitación a oscuras en el disco, las luces parpadeando, el signo de la puerta pasa de ABIERTO a CERRADO. Pero como sucede cada dos por tres en las canciones de The Doors, muda su forma según el estado anímico de la banda, de la ciudad, de la sala, del público, del tiempo, de las noticias, de si Morrison estaba enamorado de la canción o lleno de odio hacia cualquiera que afirmase que le encantaba, de si estaba borracho o lo suficientemente borracho como para que le diera igual lo que pensara todo el mundo. En Chicago, más de un año después de que *The Doors* comenzara su ascensión al segundo puesto de las listas de éxitos, «Soul Kitchen» es un río; la cuestión no es cruzarlo sino dejar que te arrastre consigo. Durante más de siete minutos y medio, más del doble de lo que dura en el disco, Morrison parece más interesado en encontrar espacios en los que pueda apearse de

la canción, alejarse, mirar al horizonte con los ojos entornados, recitando el Padre Nuestro, que en su «*Poor Otis, dead and gone, left me here to sing his song*»[6], que aquí parece un gesto de arrepentimiento y camaradería, sobre todo cuando añade «What'd I Say» de Ray Charles, de Lead Belly, de la vieja canción folk «Liza Jane», «*Pretty little girl with the red dress on… Poor Otis, dead and gone*». [Linda chiquilla del vestido rojo chillón… Pobre Otis, muerto sin remisión.]

El estribillo reaparece en el álbum *The Doors*, martilleando, donde todo lo demás era ensueño, una elegía a una noche que ha terminado antes de empezar, una fantasía que todavía puede hacerse realidad, durante toda la noche y entrado el día, por las montañas y a través de los bosques. La canción te hace esperar sus dos palabras, elevadas como unas manos sobre los ojos, los dedos abriéndose y cerrándose.

Them, «Gloria», Londres, 1965, Top 93.

Henley, Don, «Amateur Night», *LA Weekly*, junio 3-10, 1992. «Fue una pesadilla de fiesta alcohólica cacofónica», escribió Henley de la versión de «Louie Louie» que los Rock Bottom Remainders interpretaron en su debut en el Cowboy Boogie de Anaheim el 25 de mayo de 1992. «De haber sido en Texas, hubiera habido avistamiento, resoplidos y lanzamiento de objetos varios… Luego la banda entró al trapo tambaleándose con 'Gloria' con Dave Barry llevando la voz cantante. Una noche de la época de paz y amor tuve que tocar 'Gloria' 13 veces en una fiesta Delta Sig, de modo que la canción me conmueve tanto como una pizza quemada. La versión universitaria años sesenta del corte de pelo de Barry estilo Beatles solo alimentó el recuerdo. Se tomó las libertades habituales con la letra (la parte de cuando entra en la habitación).»

Mid-Life Confidential: The Rock Bottom Remainders Tour America with Three Chords and an Attitude, ed. Dave Marsh, Viking, Nueva York, 1994. Con colaboraciones de Dave Barry, Tad Bartimus, Roy Blount, Jr., Michael Dorris,

Robert Fulghum, Kathi Goldmark, Matt Groening, Stephen King, Tabitha King, Barbara Kingsolver, Al Kooper, GM, Dave Marsh, Ridley Pearson, Joel Selvin y Amy Tan. Figura un intercambio de ideas en el que todos los participantes opinan sobre posibles crímenes perfectos como respuesta a la reseña de Don Henley, que principalmente comportan torturas chinas y técnicas de asesinato, una foto de Dave Marsh embadurnado de sangre con una peluca y un vestido de los de baile de promoción como si fuera la novia muerta de *Teen Angel*, y la sentencia del director musical de los Remainders, Al Kooper (el autor de *Backstage Passes and Backstabbing Bastards*, no su doble), sobre el coro de críticos: «Este es el nadir de la civilización occidental. Aquí mismo, en nuestro espectáculo».

«Gloria», *Live at the Matrix*, DMC/Rhino, 2008.

«Gloria», Los Ángeles, Aquarius Theatre, 1969, de *Alive She Cried*, Elektra, 1983, recopilado en *In Concert*, Elektra, 1991.

«Gloria», Nueva York, Felt Forum, 18 de enero de 1970, de «Live in New York», en *The Doors Box Set*, Elektra, 1997.

«Gloria», Chicago Coliseum, 10 de mayo de 1968, recopilado en *Boot Yer Butt! The Doors Bootlegs*, Rhino Handmade, 2003.

Van Morrison y Jim Morrison en el Whisky. Las mejores fotos, de George Rodríguez, en color humeante, se encuentran en Doors, The; Torres, Ben Fong, *The Doors*, Hyperion, Nueva York, 2006, págs. 56-57.

Williams, Paul, «Rock is Rock: A Discussion of a Doors Song», *Crawdaddy!* Mayo de 1967. Recopilado en Williams, Paul, *Outlaw Blues: A Book of Rock Music* (1969), Entwhistle, Glen Ellen, California, 2000.

Bob Seger, «Night Moves», Capitol, 1976, Top 4.

Light My Fire en *El Show de Ed Sullivan*, 1967

«Y vosotros ¿por qué no sonreís cuando salís ahí fuera?», preguntó Ed Sullivan entre bastidores el 17 de septiembre de 1967, justo cuando The Doors estaban a punto de ponerse frente a las cámaras para tocar «Light My Fire». «No sirve de nada ser unos bordes, ¿no?» «Es que nosotros somos un grupo de bordes, Ed», respondió Ray Manzarek.

O eso contestó en 1991 en la película de Oliver Stone *The Doors*. Fue el enclave del primer escándalo de The Doors a nivel nacional, mejor dicho, del éxito mediante el escándalo: igual que Bob Dylan y los Rolling Stones antes que ellos, la gente que dirigía el programa, emitido en directo, quería otra cosa que lo que The Doors habían ido a tocar. A Bob Dylan le sucedió lo mismo en 1963, el programa quiso suprimir «Talkin' John Birch Society Blues» y él se largó. A los Rolling Stones les había pasado un poco antes ese mismo año, con «Let's Spend the Night Together», demasiado conocido todo el asunto; como les dijeron que hicieran, Mick Jagger y Keith Richards cantaron «*Let's spend some time together*» [Pasemos juntos un rato], mientras Mick abría los ojos desorbitadamente para que todo el mundo supiera que sabían que estaban haciendo el ridículo.[1]

En teoría, la CBS pidió a The Doors que cambiaran el verso «*Girl,*

we couldn't get much higher» [Nena, no podríamos colocarnos más], por «*couldn't get much better*» [no podríamos mejorar mucho más]. La cadena de televisión no habría encontrado una solución menos musical si hubiera sugerido a Jim Morrison que cantara la fórmula química del litio. Supuestamente, el resto de la banda aceptó la sugerencia. Si los Stones aceptaron… Era importante estar en el programa; otras fechas estaban por confirmar. En teoría, Morrison se mostró de acuerdo.

Es difícil creer que Manzarek, John Densmore y Robby Krieger no supiesen lo que estaba a punto de suceder. Densmore comienza la actuación con un fuerte golpe en la caja; como alguien dijo entonces, costaba imaginarse a nadie golpeando algo con más fuerza. Pero después de eso, golpea todo lo demás demasiado fuerte. No escuchas un ritmo, escuchas nervios, o miedo.

Morrison entra lánguidamente en la canción, sin tensión ni presagios. A diferencia de Elvis Presley en su tercera y última aparición en *El Show de Ed Sullivan*, en 1957, la única vez que lo mostraron en un plano de cintura para arriba —con Elvis mirándose deliberadamente el cuerpo, como si lo que la cámara estaba escondiendo entonces fuese algo que no había enseñado cuando lo encuadraba de cuerpo entero, cogiéndole de la cabeza a los pies, él y su combo en acción, tocando con alegría, despreocupación y velocidad—, Morrison no dejó caer ninguna pista. Prácticamente utilizó la melodía a modo de trampolín. «*Girl, we couldn't get much hiiiii*», cantó, haciendo desaparecer el resto del *higher*, permitiendo que pasara inadvertido como si no hubiera estado allí, y mientras al menos el rastro de la palabra ofensiva había estado presente, en directo por la televisión nacional, podías llegar a pensar que de hecho eso estaba bien: bien para la CBS, un

acuerdo honorable para The Doors. «*FIGH-YARRRRGH! YEAH!*», grita Morrison cuando llevaba un minuto de canción, justo antes de que Manzarek empezara un solo de siete segundos, acortando la canción a su versión single, como si Morrison se estuviese inventando lo que no había en ella. Su grito fue fascinante. Nada aparte de eso lo había sido.

Morrison se zafó del solo de Manzarek tan delicadamente como antes. Cantó el primer verso. Ignoró la melodía, relamiéndose en la palabra *fire* como habría hecho el mimo Elvis si hubiera cerrado su álbum de reaparición *Elvis is back!* de 1960 tras su paso por el ejército con «Light My Fire» en vez de con «Reconsider Baby»; como si no hubiera diferencia entre esto y lo que Elvis le hizo a la canción firmada por Lowell Fulson, infundiéndole un calor a cada palabra que nunca ha perdido temperatura.

Morrison volvió a gritar «*FIRE!*» durante el estribillo. Y entonces se saltó todos los stops; cuando lo escuchas, parece que estuviera arrancándose la ropa. Su voz se ha vuelto de repente ronca, áspera, venida a menos, una explosión de presión. Densmore encuentra el equilibrio, proporcionando a Morrison el suyo. Es una canción diferente, una noche distinta, un lugar distinto; la génesis de un público diferente. Cada aliento es profundo ahora, expulsado desde el pecho, el aliento que expulsas antes de saltar; cada aliento es tan pronunciado, tan repentino, tan lleno de venganza y lujuria como ese momento al principio en el que la baqueta de Densmore golpeó la piel.

La dicción de Morrison se vuelve más ordinaria, las palabras pierden sus principios y sus finales, el cantante se apresura a dejar la canción atrás, la canción se está aproximando a él por detrás como una ola, se encuentran en el violento e inflamado *higher*, que

aquí, con la canción asumiendo todo su cuerpo, ya no acarrea más peso moral ni musical que cualquier otra palabra, nota, frase, sonido: es el sonido, en ese mismo instante, de la libertad. Es chocante, cuánto placer puede proporcionar la libertad: «*Come on*», grita Manzarek desde un extremo en el último estribillo, fuera de sí. Esta vez están al otro lado. Después de esto, ¿hubo necesidad de volver a tocar la canción?

«Light My Fire», *The Ed Sullivan Show*, recopilado en *When You're Strange: Songs from the Motion Picture: A Film about the Doors,* DMC/Rhino, 2010.

Elvis Presley, *The Ed Sullivan Shows*, Image Entertainment DVD, 2006; notas de GM.

Elvis Presley, *Elvis Is Back!* (1960). La reedición de 2011 de RCA / Legacy comprende dos CDs e incluye también los singles de 1960-1961 «Fame and Fortune», «It's Now or Never», «A Mess of Blues», «Are You Lonesome Tonight?» y «Surrender», más el álbum de 1961 *Something for Everybody*, y los singles de 1961-62 «I Feel So Bad», «(Marie's the Name) His Latest Flame», «Little Sister» y «Good Luck Charm». Como muchos antes y después de él, Jim Morrison sabía que Elvis Presley tenía algo que no tendría nunca nadie, lo que hizo que solo quisiera alcanzarlo aún con más fervor, y de forma más críptica, menos obvia, prácticamente oculta. Dada la delicadeza y glamour que Elvis concede a las canciones de *Elvis Is Back!*, de «Fever» a «Girl of My Best Friend», de «Dirty, Dirty Feeling» a «Such a Night», cuesta creer que no fuese este el álbum de Elvis que más escuchara Morrison. Hoy en día puedes escuchar a Jim Morrison a lo largo y ancho del disco.

The Unknown Soldier en 1968

«Ray quería que Jim llegara hasta lo más alto», escribió John Densmore en 1990, rememorando el pasado en su libro *Jinetes en la tormenta*. «Hasta la Casa Blanca. Se imaginaba a sí mismo como Secretario de Estado. A mí me parecían fantasías, pero creo que una parte de Ray esperaba que se hicieran realidad. ¡Yo pensaba que Jim estaba demasiado loco para ser tan famoso como era! Me asustaba la idea de más poder en sus manos.» El mismo Morrison, no lo veía con malos ojos. «Debería haber una semana de hilaridad nacional… un cese de todo tipo de trabajo, todo negocio, toda discriminación, toda autoridad», dijo a su amigo Jerry Hopkins en una entrevista para la revista *Rolling Stone*. «Una semana de libertad total. Sería un comienzo. Por supuesto, en el fondo no se alteraría la estructura de poder. Pero una persona de la calle —no sé cómo la elegirían, al azar, tal vez— se convertiría en presidente. Otra sería vicepresidente. Otras serían senadores, congresistas, miembros del Tribunal Supremo, policías… Una vez dije que la extensión lógica del ego es Dios. Creo que la extensión lógica de vivir en América es ser presidente.»

«The Unknown Soldier» no es una canción muy buena. Tiene ese ritmo de organillo que permite la improvisación vocal pero que en realidad nunca llega a ningún lugar. La música recuerda al elegante *stop time*, los cuidadosos pasos ebrios —un paso adelante, una pausa, un momento para pensárselo, otro paso— de «Alabama Song (Whisky Bar)» del primer álbum de la banda. El intento de Kurt Weill en 1927 de ser Bix Beiderbecke con la cancioncilla de Bertolt Brecht, el intento de Lotte Lenya de ser Bessie Smith o Sara Martin —escribiendo y cantando en inglés en Berlín, su fuerte acento, su torpe entusiasmo, eran dignos de escucharse. Cuando The Doors se hicieron cargo de la canción cincuenta años después, había envejecido lo suficientemente bien como para llegar a caer en sus manos. Su versión era mejor que la original, donde Lenya —recordada en 1967 principalmente como la horrible oficial del KGB, Rosa Klebb, en la segunda película de James Bond— cantaba los versos a toda prisa, se arrastraba de vuelta al estribillo. Limó todos los defectos cuando la cantó después de la guerra; la mujer achispada dando traspiés de puerta en puerta le confirió esa sonrisa Profident. The Doors sostuvieron en alto la luna de papel, le hicieron señas, siguieron llamando a las puertas de un bar detrás de otro aunque fuesen las cuatro de la mañana y los bares llevaran horas a oscuras. Con «The Unknown Soldier» el grupo recuerda que todo el mundo está haciéndolo, haciéndolo, haciéndolo, como Marcel Janco murmuró en 1916 en Zurich, en el Cabaret Voltaire, pero no recuerdan cómo se hace.

En 1968, mucha gente manifestaba que se había acabado la guerra, tal y como harían The Doors en «The Unknown Soldier». En tonos susurrantes que retrocedían frente a la fuerza de sus propias palabras, Allen Ginsberg había anunciado «La guerra… ya se ha

terminado» en su poema épico de 1966 en el que relaciona Vietnam con Kansas y viceversa, «Whichita Vortex Sutra»; solo para volver minutos después totalmente desesperado: «¡La guerra terminó hace unas horas!». *¿Por qué no se ha dado cuenta nadie?* En 1971 John Lennon y Yoko Ono colgarían sobre sus camas unos carteles con el lema LA GUERRA HA TERMINADO (SI TÚ QUIERES). En 1968, The Doors intentaban llevar ese lema a la acción.

En disco, en forma de single que apenas se acercó al Top 40, luego como uno de los temas de *Waiting for the Sun*, el desigual tercer álbum de la banda y su único LP en alcanzar el número uno, «The Unknown Soldier» comenzaba con efectos de sonido remotos, con eco. Las botas marchaban a lo largo de toda la canción del altavoz izquierdo al derecho, de un lado de la sala al otro, del asiento del acompañante al del conductor. Terminaba con unos *riffs* fáciles, arrolladores y «buenrollistas» de Robby Krieger por encima del sonido de vítores de oleadas de gente precipitándose a las calles sin guerra: el *V-V Day* particular de The Doors, salvo que se trataba del *V-USA Day* de Vietnam. No era conmovedor, excepto por el segmento malísimo del medio: los soldados marchaban, Jim Morrison gritaba «Presenten… ¡Armas!», escuchabas un rifle preparándose para disparar, John Densmore tocaba un redoble de tambor militar y se oía el disparo del rifle. Fuerte, crispado, brutal. Un sonido repentino, y el grupo regresa a la canción con demasiada rapidez. El disparo no quedó colgado en el aire; aun así, daba miedo. En 1968, ese sonido —repentino, pese a la fanfarria; más fuerte de lo que esperabas porque podías adivinar lo que iba a venir; más fuerte de lo que estabas esperando, si ya habías escuchado el álbum; repentino, fuerte, crispado, brutal— no era una metáfora.

Transportaba sucesos en su interior. Al escuchar el sonido, veías lo que había pasado.

Ni Martin Luther King, Jr., ni Robert F. Kennedy habían muerto de un disparo cuando «The Unknown Soldier» fue publicado en forma de single en marzo, pero la gente ya había comenzado a preguntarse, sin cesar, en voz baja, quizá cuando cualquiera de los dos aparecía en las noticias de la noche, lo que podía suceder casi cada noche, si pasaría y cuándo ocurriría. Ya había sucedido con John F. Kennedy, con Malcolm X: lo más inquietante de la frase «*Dead president's corpse in the driver's car*» [El cadáver del presidente en el coche del conductor] en *Waiting for the Sun*, en el musicalmente incoherente «Not to Touch the Earth» era que no estaba explícito, no hablaba necesariamente de JFK; era una imagen flotando por encima del retablo de la vida cotidiana.

La historia que ese estallido de rifle traía consigo estaba pasando, con la gente y la policía disparando a matar en las calles de Watts, Newark, Harlem, Detroit, en disturbios provocados por cuestiones raciales, tan violentos, tan ambiciosos, que podías sentir cómo se resquebrajaba la nación. Pasaba cada día, miles de veces, en Vietnam. Estaba pasando en Alemania, cuando mataron de un tiro al líder estudiantil Rudi Dutschke; en Checoslovaquia, cuando la Unión Soviética borró la Primavera de Praga como riéndose de la ingenuidad de los estudiantes y de los trabajadores franceses con sus días de mayo; en Ciudad de México, donde las fuerzas del gobierno dispararon a cientos de estudiantes que estaban manifestándose, y luego pasaron cuarenta años manteniendo enterrados tanto los cuerpos como el recuerdo público de los asesinatos. Pero en Estados Unidos, el espectro tuvo tanto poder como el hecho. En 1965, Phil Ochs había fantaseado con que,

después de *Highway 61 Revisited*, una colección de canciones que trataban sobre el país precipitándose por su propia columna vertebral mientras un coche de policía encendía la sirena y se dedicaba a darle caza, Bob Dylan no sería capaz de subirse a un escenario: «Se ha metido dentro de la cabeza de tanta gente —Dylan se ha convertido en parte de la psique de tantas personas— y hay tanta gente jodida en América, y en la actualidad la muerte es una parte tan importante de la escena americana.» La declinación en las frases, la forma en la que se van apagando lentamente una tras otra, es tan musical como cualquiera de las canciones que compuso Ochs. Por muchas razones, algunas de ellas referentes al mismo país que Ochs estaba describiendo, excepto una noche en que se unió a otras personas para homenajear a Woody Guthrie, Dylan no puso el pie en un escenario en 1968.

De lo que no tenían que acordarse The Doors en 1968, mientras intentaban encontrar el modo de hacer convincente «The Unknown Soldier», poca broma, era el miedo. En 1968, el miedo era la moneda circulante. Era lo que te mantenía despierto todas las noches, y no solo la noche en que dispararon a Bobby Kennedy, cuando antes de que finalmente anunciaran su muerte Norman Mailer juró que daría un brazo si Kennedy sobrevivía; el miedo era lo que hacía que la promesa sonara creíble cuando Mailer escribió sobre ello. Porque gente de toda la nación había pasado por esa misma larga noche, compartiendo los mismos pensamientos, hecho las mismas promesas, sabiendo que no cumpliría ninguna de ellas.

El miedo era la razón por la que cada día podía parecer una trampa. Había asesinatos por todas partes; el postulado de Camus en *El hombre rebelde* de que en el mundo moderno cada acto conduce al asesinato, se desprendía de la página en forma de

sentido común y maldición. La sensación de que el país se estaba desmoronando —que, por lo que parecía y daba la sensación de ser una guerra casualmente genocida en Vietnam, el país había cometido crímenes tan graves que no podían pagarse, que la nación merecía vivir para siempre en sus propias ruinas— era tan visceral que la elección presidencial dio la impresión de ser un espectáculo secundario.

En este escenario, The Doors eran una presencia. Eran un grupo al que la gente sentía que tenía que ver; no enterarse de su existencia, ni descubrir, ni escuchar el mensaje que les revelara la verdad, sino estar en presencia de un grupo de gente que parecía aceptar el momento actual sin más. Nada en su comportamiento —adusto, alejado del desdén rockanrolesco, más bien una puesta en escena de la sospecha y la duda— hacía prever un final feliz. Su mejor canción decía que los finales felices no eran interesantes, ni merecidos.

Puedes imaginar a Manzarek, Densmore, Morrison y Krieger saliendo de sus ensayos programados y sesiones de composición de *Waiting for the Sun* y metiéndose en un cine para ver *Wild in the Streets* (*El Presidente*), la película de explotación de American International Pictures sobre una revolución juvenil protagonizada por Christopher Jones en el papel del cantante de rock ’n’ roll y presidente de Estados Unidos Max Frost, Shelley Winters en el papel de la madre de Frost, Larry «The Hook» Bishop y Richard «Stanley X» Pryor como compatriotas de Frost, y Hal Holbrook, Ed Begley y una Diane Varsi totalmente atontada haciendo de senadores de Estados Unidos —por no mencionar a Dick Clark, Peter Tork, Gary Busey, Melvin Belli, Bobby Sherman y Walter Winchell en papeles secundarios— y The Doors en sus asientos

diciendo: *Hey, ¡somos nosotros! ¡Es exactamente igual que «Five to One» pero con estrellas de cine!*

Más de cuarenta años después, «Five to One», el particular número de explotación y revuelta juvenil de la banda incluido en *Waiting for the Sun* todavía conseguía probablemente más tiempo en antena que cualquier otro tema del álbum, aún más que «Hello, I Love You» que, tres años antes, cuando Manzarek, Morrison, Densmore y los hermanos de Manzarek, Rick y Jim, grabaron en una versión demo, no era el bochorno en el que se convertiría en 1968.[1] «Estamos tomando el mando», dijo Morrison arrastrando las palabras, sonando como si la revolución fuera tan interesante como un puñado de motoristas tomando el mando de un bar. *Wild in the Streets* era más interesante: un senador corrupto se sube al carro de la juventud creyendo que una ley que rebajase la edad de voto a los catorce años le llevaría a la Casa Blanca cuando, al contrario, es Max Frost quien asume el mando y envía a todo aquel mayor de treinta años a un campo de reeducación donde se alimentan a base de LSD todo el santo día. Christopher Jones era el último de la larga lista de nuevos James Dean pero, con sus rasgos suaves y bien proporcionados, también era el primer nuevo Jim Morrison. Era imposible no darse cuenta del parecido; tal vez fuese precisamente esa la razón por la que le dieron el papel. Y así como *Wild in the Streets* ganaba con creces a «Five to One» como discurso revolucionario, la revolución que The Doors personificaron momentáneamente —y representaron— no era solo una cuestión de malas letras y música de dibujos animados, que es lo único que «Five to One» es. *¡Qué gilipollez!,* puedes escuchar a The Doors cacareando en el cine. *Si ese pavo consigue llegar a la Casa Blanca con esa mala imitación de «Soul Kitchen»… ¿Cómo se llama?*

«Shape of Things to Come.»

¡Entonces, Jim gana sin hacer el más mínimo esfuerzo! Y si Diane Varsi puede ponerse ahí de pie en el Senado tocando la pandereta en vez de dar un discurso, ¡Ray es el nuevo Secretario de Estado!

Como actor, y en su vida fuera de los escenarios —a veces apenas fuera de los escenarios, como con su encuentro entre bambalinas con un policía durante un concierto en New Haven en 1967, que condujo al arresto de Jim sobre el escenario—, Jim Morrison no desafiaba realmente a la autoridad. Más bien expresaba un ilimitado e instintivo, aunque exagerado, desprecio por la misma, lo que es igual que decir un desprecio elaborado, teorizado, una postura con una nota a pie de página con referencias mentales a Artaud y a *Un perro andaluz*.

«Morrison era uno de los pocos, si no el único intérprete, que conocía que de verdad creía en lo que estaba diciendo», dijo Robby Krieger en 2006.

> No se subía simplemente allí arriba colocado y luego se iba a casa a tomarse una cerveza y a reírse de todo, reírse de camino al banco. Era un tío que llevaba todo el tiempo el tipo de vida que vivía sobre los escenarios. Y cuando se iba a casa se largaba a cualquier hotel barato perdido en algún lugar, y simplemente pasaba el rato hasta el siguiente concierto. A veces era el mejor tío del mundo —súper educado, centrado, limpio y todo eso— pero al día siguiente podía ser todo lo contrario. Todas esas historias son ciertas, la mayoría de ellas: vivió toda su vida al límite y la gente podía sentirlo cuando se subía al escenario; siempre había algo por debajo, a punto de suceder… y podía pasar esa misma noche si eran afortunados. Todo lo que puedo decir es que estaba totalmente comprometido con vivir la vida de la revolución.

Hay algo de eso en «The Unknown Soldier» tal y como The Doors la tocaron en Dinamarca el 18 de septiembre de 1968. La lentitud de

la música —el modo en que se ensamblan sus partes, la forma deliberada de su ir y venir, lo que sugiere gente abriéndose camino a tientas, con todas las luces apagadas— no aporta suspense sino una sensación de inevitabilidad. Ray Manzarek abandona su puesto tras el órgano y pasa caminando por detrás de John Densmore, aparentemente para ajustar un amplificador, entonces se queda de pie, esperando, la cabeza gacha mientras Densmore interpreta su papel. Manzarek levanta el amplificador, preparándose para dejarlo caer. Robby Krieger se lleva la guitarra al hombro y apunta como si fuera un rifle, la baja levemente, la vuelve a levantar, su postura como la de un ejecutor, sus ojos como los de un psicópata. Morrison espera de pie… ¿A qué? En su pequeña representación, ¿estaba el grupo interpretando la ejecución de un desertor? ¿Una muerte en combate? ¿Un suicidio? Ese Morrison, que se comunica tan completamente con su cuerpo, y la inclinación de su cabeza, que indica que lo ve venir, hace que el disparo de Krieger, secundado por el ruido del amplificador al caer al suelo, sea mucho más impactante: mientras miras el vídeo de la actuación, la mente de Morrison te succiona tan totalmente que puedes llegar a olvidarte de los demás, de que algo está a punto de suceder. «Un concierto de The Doors», dijo Morrison en 1968, «es una reunión pública convocada por nosotros para llevar a cabo una clase de debate dramático especial.» «Me gustaría tocar en un club en el que pudiéramos estar con otras personas», dijo a un periodista del *Chicago Tribune* después de un concierto en Nueva York el año anterior. «Puede que ni siquiera tuviésemos que tocar. Sería genial sentarnos a hablar con el público, deshacernos de todas las mesas sueltas y tener solo una enorme.»

En Dinamarca, Morrison desaparece fuera de campo como si lo hubieran borrado; pero en ese preciso instante el sonido del disparo lo arroja todo por los aires. No es un chasquido, una detonación, una explosión. Es un largo y amargo chirrido; suena como si Krieger estuviera rasgando con las uñas el interior de las cuerdas de su guitarra. No es un ruido que hayas oído antes, o que quieras volver a escuchar. Era el sonido de los tiempos que nadie más hacía.

Densmore, John, *Riders on the Storm: My life with Jim Morrison and the Doors*, Delacorte, Nueva York, 1990 [Hay trad. cast.: *Jinetes en la tormenta*, Grijalbo, Barcelona, 1991]. Esta biografía llena de interrogantes es el mejor libro sobre The Doors: lleno de detalles, impulsado por una sensación de irrealidad, modesto, divertido, con Densmore emergiendo como un héroe, no el así llamado superviviente, sino, como su título insinúa, alguien que va a acompañarte durante todo el viaje, durante la tormenta de los tiempos, en la tormenta que forjaron él y el resto de la banda.

Jim Morrison, citado en Hopkins, Jerry, «The Rolling Stone Interview», *Rolling Stone*, 26 de julio de 1969. Recopilado en *The Rolling Stone Interviews*, Paperback Library, Nueva York, 1971, págs. 229-30. Probablemente, la mejor entrevista con Jim Morrison; Hopkins era un cronista que inspiraba confianza. El libro al que se hace referencia hace tiempo que está agotado y resulta difícil de encontrar, pero existe una versión abreviada de la entrevista en el más accesible *The Rolling Stone Interviews*, ed. Jann S. Wenner y Joe Levy, Back Bay, Nueva York, 2007.

«Alabama Song (Whisky Bar)», *The Doors*, Elektra, 1967. La colaboración entre Kurt Weill y Bertolt Brech estrenada en la ópera *Ascensión y caída de la ciudad de Mahogany*.

«The Unknown Soldier» (Top 39) y «Five to One», *Waiting for the Sun*, Elektra, publicado en julio de 1968. La reedición de 2006 incluye un DVD con imágenes de la actuación en Dinamarca.

Phil Ochs, entrevista en *Broadside*, 1965. Citado en Heylin, Clinton, *Behind the Shades*, Viking, Nueva York, 1991.

Wild in the Streets (El Presidente), dirigida por Barry Shear, escrita por Robert Thorn (American International Pictures, 1968).

Max Frost and the Troopers, «Shape of Things to Come», Tower, 1968, Top 22.

Robby Krieger en Doors, The; Torres, Ben Fong, *The Doors*, Hyperion, Nueva York, 2006, pág. 107.

Jim Morrison, citado en Michael Lydon, «The Doors: Can They Still 'Light My Fire'?» *New York Times*, 19 de enero de 1969.

Jim Morrison, citado en Michael Lydon, «The New Generation: Theater with a Beat», del *Chicago Tribune*, en el *San Francisco Chronicle*, 28 de septiembre de 1967.

Strange Days

El arranque de Ray Manzarek en «Strange Days» es el momento más espectral de la trayectoria de The Doors, y uno de los más fascinantes. Se ha perdido; el resto de la canción se lo ha tragado. Estaba perdido casi desde el momento en que apareció. Hoy en día se puede separar del resto de la música y escucharlo durante todo el día.

Era el primer tema y la canción que daba título a su segundo álbum, publicado nueve meses después del primero, lo que no era nada insólito en 1967; en 1965 y 1966, Bob Dylan sacó *Bringing It All Back Home*, *Highway 61 Revisited* y *Blonde on Blonde* en poco menos de un año. Pero el primer álbum de The Doors contenía un single que había llegado a ser número uno y, aunque en las listas de éxitos el álbum se había detenido en el puesto número dos, es probable que en el mundo real fuera el número uno. El segundo álbum —fuera lo que fuese a ser, sin importar cómo iba a llamarse, fuera cual fuese su portada, en este caso el hombre forzudo de un circo, otro tocando una trompa, un mimo, un acróbata y un enano, en conjunto una imagen de rarezas tan obviamente autorreferenciales que casi puso el título del álbum entre comillas, un retablo tan melodramático que casi puedes leer la convocatoria al *casting*, una fotografía que envió de inmediato un mensaje a los fans, «¡Uh-oh!»— tenía que igualar al primero, en dramatismo, en

alcance, en glamour. Y en rareza. Ese era el encanto de la banda; ese era su don; ese era su tema; eso era lo que tenían que decir; eso o nada en absoluto. «Strange Days», *Strange Days*: estaban poniendo las cartas sobre la mesa.

Doot do
Doot do
Doot do
Doot do
Doot do
Doot do
Doot do
Doot do

Ocho notas en acordes de dos notas, empezando alto, con el sonido agudo tan común en los estudios de grabación de Los Ángeles a mediados de los años sesenta, pero más limpio, más claro, el sonido como su propio túnel a través de la noche que el mismo sonido estaba invocando. Ocho notas persiguiéndose entre sí en cuatro parejas, el *leitmotiv* repitiéndose cuatro veces en siete segundos, sin prisas, un ritmo intimidatorio, amenazante, en un primer instante; tranquilizador, reconfortante, hacia la mitad. *Ya has estado antes aquí, todavía lo estás, sea lo que sea este sitio, estará aquí cuando vuelvas*. Era un pequeño panorama de ensueño, miedo y, realmente, misión: conseguir llegar al otro lado de estos días extraños. Una apuesta de que había otro lado.

Cada secuencia de ocho notas se elevaba más que la precedente. Era una escalera melódica, lírica, hecha por focos, apagándose cada una de las luces a medida que cada par de notas daba paso al siguiente en su camino hacia el final de la frase. La

carrera parecía desarrollarse a cámara lenta. En verdad, el ritmo era rápido, ágil, con saltos por encima de los intervalos entre sonidos; era la belleza de la proporción del diseño, un orden al que el oyente era arrastrado de inmediato, que parecía organizar el mundo, que hacía que el dramatismo de las cuatro parejas de ocho notas repetidas cuatro veces en siete segundos se sintiera distante, retrocediendo a medida que te atraía hacia él. En 1967, esas notas habrían hecho que la gente pensara en la *Dimensión desconocida*, aun cuando se desvincularan del programa —un ruidoso vagón de cola abandonado en un tren fuera de control—, de la historia que las notas ya intentaban alcanzar; en la actualidad, parece como si la canción tratara de alcanzar la *Carretera perdida* de David Lynch, atravesándola.

El bajo irrumpe con un ataque burlón —para el primer álbum de The Doors, Manzarek utilizaba en el escenario un piano Rhodes para compensar la ausencia de bajista en el grupo; para su segundo álbum, incluyeron a Douglas Lubahn del efímero grupo de Elektra de imitadores de The Doors Clear Light—, le sigue un rasgueo fatalista de Robby Krieger. El *leitmotiv* de Manzarek cambia de un canal a otro, pero ya no se trata de la voz de la canción, apenas un efecto de sonido, perdiendo su forma, mientras la canción sigue adelante convirtiéndose en una porquería, la basura psicodélica que podías encontrar en cualquier portal de Sunset Strip. Jim Morrison hace su entrada y en menos de un minuto podrías estar escuchando «I Had Too Much to Dream (Last Night)», el *hit* de 1966 de la banda del valle de San Fernando Electric Prunes, grupo que al principio se hacía llamar Jim and the Lords, que fácilmente podría haber sido el nombre de la banda con la que un Morrison de cuarenta y cinco años, sin derecho a utilizar el nombre «The Doors» tras la disolución

del grupo en 1973, y acompañado de algunos sustitutos iniciados, podría haberse arrastrado de un lado a otro por los mismos clubs del Valle de los que los originales Jim and the Lords escaparon por poco tiempo. Ha desaparecido todo lo que era limpio, directo, convencional, imperturbable y audaz en la canción, sepultado bajo densas, toscas e infladas pausas entre las secciones de la canción. La pauta establecida en esos primeros segundos desemboca en una melodía que Morrison no puede cantar, que reduce su voz en una convulsa y horrenda maraña, y el tono suspendido y transparente de «The Crystal Ship», la versión de Morrison de los siete segundos de Manzarek, se descompone en gemidos y jadeos. A los dos minutos, la música da la sensación de que lleva sonando seis.

En un principio, lo que Morrison estaba cantando se correspondía con el agujero negro abierto por Manzarek. «*Strange days have tracked us down*» [Los días extraños nos han seguido el rastro]. Podrías ir a cualquier sitio con una idea como esa, pero si fueses cantante, si fueses un grupo, necesitarías que la música te llevara hasta allí, para modelar esa idea en un sonido que llegase al mundo como si siempre hubiese estado allí, y lo transformase en algo distinto a lo que había sido antes de aparecer: en «Strange Days» —un mundo que era más duro, más desesperado, más emocionante— subieron las apuestas. «Hay canciones que son ideas y canciones que son discos», dijo Phil Spector mientras The Doors grababan «Strange Days» (después de producir «River Deep, Mountain High» de Ike y Tina Turner —no volvió a acercarse al Top 40, y mucho menos a alcanzar el número uno, lugar que Spector sabía que era el que le correspondía—, cerró su estudio y comenzó a dar clases en la universidad) y con la modestia que le caracteriza

añadió: «Quienquiera que sea capaz de componer una canción que sea tanto una idea como un disco podrá controlar el mundo». No quedaba claro si por controlar el mundo se refería a las listas de éxitos o a gobernar el mundo; por eso daba tanto miedo oírselo decir, incluso mientras intentabas entender lo que quería decir. Puede que «Da Doo Ron Ron» podría haberlo logrado, filosofaba Spector encopetado desde el escenario con su traje entallado, sus puños rizados, sus alzas en los zapatos, sus ojos brillando con desconfianza y recelo.

The Doors casi lo consiguieron durante siete segundos. Mucho más cerca de lo que consigue llegar la mayoría de la gente. Como Al Kooper escribió en 1968 en una crítica del primer álbum de The Band, «Music from Big Pink»: «Hay gente que se pasará la vida trabajando en vano y ni siquiera lo rozará».

«Strange Days», *Strange Days*, Elektra, 1967.

Electric Prunes, «I Had Too Much to Dream (Last Night)», Reprise, 1966, Top 11. En 1972 Lenny Kaye la convirtió en el tema principal de su recopilación histórica y salvajemente influyente *Nuggets: Original Artyfacts form the First Psychedelic Era*, *1965-1968*, Elektra.

Ike y Tina Turner, «River Deep, Mountain High», Philles, 1966, Top 88.

Al Kooper, crítica del álbum de The Band, «Music from Big Pink», *Rolling Stone*, 10 de agosto de 1968.

People Are Strange

A diferencia de «Strange Days», que era un tema estrella, un manifiesto, «People Are Strange» no era más que una simple canción; The Doors llevaban paseándola de aquí para allá desde 1966 antes de que apareciera en forma de single en septiembre de 1967. Era una canción menor, pariente de «Alabama Song», con un piano desvencijado, poco preciso y alocado, que daba un sonido a medio camino entre los circos americanos de los años cincuenta y un cabaret berlinés de 1929. No pasó del nº 12 en las listas de éxitos.

¿Iba Jim Morrison —demasiado guapo, una fantochada sobre dos pies más que una persona— a sentirse tan raro como el protagonista de esta canción? Eve Babitz creía que no. Habiéndosele insinuado en el London Fog a principios de 1966, echó la vista atrás en 1991, como parte de la orquestación mediática para *The Doors* —siendo una de las innumerables piezas del tipo «¿Es el Jim Morrison de Oliver Stone el *auténtico* Jim Morrison?»—: «Se supone que Val Kilmer ha clavado su aspecto físico», escribió Babitz, «pero ¿qué puede saber Val Kilmer de haber sido gordo toda tu vida y, de repente, despertarte siendo un príncipe después de pasarte un verano tomando LSD? Val Kilmer siempre ha sido un príncipe, de modo que no puede irradiar ese resplandor». Jim Morrison no era *cool*, dijo: «Era tan cursi llamarse como un libro de

Aldous Huxley. Es decir, las puertas de la percepción… qué idea más hortera, típica de Los Ángeles». Su novia Pamela Courson, dijo Babitz, «era la *cool*… Tenía armas, tomaba heroína y no le temía a nada… Mientras que todo lo que él había aportado hasta el momento era un exceso morboso y romántico, ahora tenía a alguien mirándole y preguntándole: ‘Bien, ¿vas a tirarte en coche por este precipicio o qué?’».

Al escuchar «People Are Strange» no es difícil creer que el cantante sabe de lo que está hablando. La guitarra de Robby Krieger acompaña a Morrison suavemente, con seguridad, hasta la melodía, y parte de esa confianza permanece con él, hasta la última palabra del primer verso. «*Faces look ugly, when you’re alone*» [Las caras parecen feas cuando estás solo] pasa inadvertido, cantado tan ligeramente que parece una luciérnaga, pero esa levedad desaparece una línea después. «*Streets are uneven, when you’re down*» [Las calles tienen baches cuando estás de bajón] —el *down* casi truncado, colisionando contra un muro, primero la cara, la palabra metida a presión: *down*. Es un efecto tan perturbador —o no es efecto alguno, sino una acción, un diminuto acontecimiento dentro de una actuación ensayada, organizada, estructurada— que puede ocultar la rareza, la verdad, de todo el verso: alguien tan desenfrenado y fuera de sí que las calles por las que él o ella camina están dislocadas. Otra persona puede pasear por esas mismas calles unos minutos después sin notar nada raro en ellas.

La siguiente vez que el verso vuelve a aparecer en la canción, el *down* sellando el momento, con exquisitez, desenrollándose como el hilo de una cometa, la palabra ya no significa ni remotamente lo que dice; la canción ya se ha retractado. Al llegar a su fin es una alegre

cancioncilla para cantar en grupo. De modo que ese primer *down* se te pega, cae con un ruido sordo, reverbera.

A menudo, The Doors perdían sus canciones a medida que estas iban tomando forma. ¿Daban marcha atrás? ¿Pulía Paul Rothchild la música hasta que el brillo era irrompible y el resplandor tan evanescente como tiene que serlo un verdadero resplandor? En la reedición de *Strange Days* de finales de 2006 había piezas extras; una consistía en varios comienzos falsos de «People Are Strange». «Señores, The Doors, la nueva sensación, hacen otro disco», dice Rothchild desde la cabina de control. «Allá vamos, esta va a ser la toma número tres, múltiplo de, ya sabéis, divisible por seis, nueve y todos esos números mágicos… Toma tres.» Un larga pausa. Krieger afina con un rasgueo, después esboza el contorno de un *riff*; el órgano emite un chirrido. Más parloteo; de nuevo, «Toma tres». Y entonces el más cálido y evocador círculo interminable de un balanceo de dedos sobre las cuerdas —una figura evocadora no solo de emociones aún por sentir, palabras aún por decir, canciones aún por tocar, sino de vidas aún por vivir—, evocador sobre todo del comienzo de una historia más grandiosa que la que la canción tal como se grabó por primera vez, por tercera vez, por vigesimocuarta vez, jamás tuvo intención de contar. «Vale, retomadla desde ahí», dice Rothchild. «No la retoméis, volved a empezar, eso ha estado genial. Veinticinco…» Krieger toca un par de notas muertas. «Caballeros, esta podría ser nuestra toma, hagamos otra, ahora mismo. Directo a ello, allá vamos, ¿veintiocho, nueve?» «Esto… siete», dice alguien. «Veintisiete», anuncia Rothchild. Krieger entra de nuevo, su sonido más bajo, más alto, mayor, pero más pequeña la historia en las notas.

«People Are Strange», *Strange Days*, Elektra, 1967.

«People Are Strange», (False Starts & Studio Dialogue)», *Strange Days*, Elektra/Rhino, 2006.

Eve Babitz, «Jim Morrison Is Alive and Well and Living in Hollywood», *Esquire*, marzo de 1991. Un retrato en frío —el de la autora— que sigue conmoviendo y que probablemente sea más relevante que todas las biografías que se han escrito sobre The Doors, exceptuando la de John Densmore. Con un dibujo de Morrison tal y como hubiera sido veinte años después: regordete, mirada apagada, no tan *cool* como el lector.

My Eyes Have Seen You

Otras escaleras: Tenochtitlán, hasta arriba de todo, en un sprint, luego bajas la vista cuando empiezan los fuegos artificiales.

«My Eyes Have Seen You», *Strange Days*, Elektra, 1967.

Twentieth Century Fox

En el álbum *The Doors*, «Twentieth Century Fox» no era tanto una canción como un Lichtenstein: Pop Art. Tenía ese lustre pop, la ironía, la sonrisa sardónica: *¿No creerás que se están quedando conmigo, no?* A diferencia de las canciones de los Rolling Stones sobre mujeres a las que había que poner en su sitio —como «Under My Thumb», en la que casi puedes ver al cantante ensayando frente al espejo, o la vertiginosa «Miss Amanda Jones»— el retrato de The Doors de la mujer perfecta de L.A. era todo colores brillantes, afecto, incluso envidia. Los tíos lo tenían difícil. Tenían que salir ahí fuera y atravesar a toda velocidad los puntos más negros de la carretera, correr una ola, pillar drogas, pagar la cena, exhibirse delante del público y ser famosos. Si lo lograban, lo único que tenían que hacer las chicas era pavonearse, y con el ritmo espasmódico de tacón alto de la banda tras ella, este podía lograrlo. Ella no miraba hacia delante ni miraba hacia atrás. Dejaba que las miradas se posaran sobre ella; veía el mundo a través de los ojos de los demás, como si las miradas la atravesaran y le proporcionaran visión de rayos X. Desviando los crujidos del sonido en clave de la batería, el órgano y la guitarra, la voz de Jim Morrison era todo altos y bajos, nada en medio, las pausas balbucientes de la melodía al compás de «Alabama Song» y «People Are Strange». De no ser porque «Light My Fire» convirtió a The Doors en estrellas del rock, puedes oír

cómo su música podría haber acabado cayendo en lo *arty*, todo en ella autorreferencial, posmoderna, cada nota una parodia de otra cosa, ninguna palabra necesitando significar lo que dice; el grupo, más famoso en París o Milán —sobre todo durante la semana de la moda— que en cualquier lugar de Estados Unidos, como Chet Baker. En este mundo, «Twentieth Century Fox» nunca fue un gran éxito —tampoco lo fue ninguna otra cosa— pero al cabo de unos años se convirtió en la canción que todos querían escuchar.

En la primavera de 2001, yo estaba enParís, en el Centro Pompidou, paseándome por *Les années pop*, una enorme retrospectiva de Pop Art de 1956 a 1968. En las paredes colgaban la mayoría de las habituales obras maestras, todos los grandes nombres, y mucho más. Arquitectura: numerosos planos para el tipo de casas y ciudades utópicas en las que nadie hubiera querido vivir nunca. Tupperware. Películas: la de Andy Warhol, *Exploding Plastic Inevitable*, y *A Movie* de Bruce Conner, su divertidísima película *collage* de material de archivo de desastres. Artefactos: portadas de álbumes, los retratos de los Beatles de Richard Avedon para la revista *Life*. Ropa. Pósters. Noticias. Música sonando en todas las salas.

El museo estaba lleno de gente. Las exposiciones de Pop Art siempre son muy populares porque es fácil conectar con este tipo de arte. Es grande, es glamuroso y está repleto de referencias que todo el mundo conoce, que no excluyen a nadie. Pero casi todo parecía irrelevante. No estaba claro qué era irrelevante —era simplemente… inútil. La música que sonaba era la misma de siempre. Si algo encarnaba el espíritu del Pop Art, no era «Heartbreak Hotel» de Elvis Presley, ni «Please, Mr. Postman» de las Marvelettes o

«Somebody to Love» de Jefferson Airplane, aunque sí estaba, de algún modo, en «Telstar» de los Tornadoes, ese extraño tema de 1962 de música surf inglesa que celebra la fabricación del primer satélite de telecomunicaciones, en la que el órgano suena como una gaita —el sonido era tan metálico, distante y distorsionado que podías imaginar que era realmente la primera cosa que retransmitía el Telstar—; el disco era facilón, cursi y triunfal: irresistible. Sonaba bien. «Twentieth Century Fox» hubiera sido casi demasiado apropiado. «Light My Fire» o «Take It as It Comes» hubieran derribado los muros conceptuales que sostenían toda la exposición.

Comencé a pensar que allí había mucho menos de lo que parecía a simple vista. ¿Por qué había tan poco arte que parecía estar a la altura de su nombre y tan poca música a la altura de aquel arte? Era como si la cultura pop, algo real, hubiera sido secuestrada por el Pop Art, por algo que no era real.

Una vez, intentando descifrar lo que era la cultura pop, llegué a la siguiente definición: «la cultura folk del mercado moderno». La cultura pop es una cultura en la que la gente se cuenta a sí misma, y entre sí, historias sobre el mercado moderno. Eso no se refiere a la valla publicitaria que Elektra Records levantó en Sunset Strip para promocionar el primer álbum de The Doors, la primera vez que se hacía algo así; se refiere a una emisora de radio desconocida que pincha música desconocida, hasta que ambas se convierten en secretos que todos quieren contar. El mercado moderno es un campo de rumores y cuentos monumentales, promesas y amenazas, advertencias y profecías: conforme la gente habla, la cultura pop es paisaje y cambio de estación, es guerra y paz, la deforestación y la construcción de ciudades, el resurgimiento de las

religiones y de los pánicos morales, la riqueza y la pobreza, aventura y descubrimiento, sexo y muerte, la ciudadanía y el exilio.

Esto se puede escuchar en el modo en que The Doors pasaron de ser un secreto de la escena angelina a una contraseña típicamente americana, y puede verse en dos obras fundacionales de la cultura pop: el *collage* de Eduardo Paolozzi de 1947 *I Was a Rich Man's Plaything* [Yo fui el juguete de un hombre rico] y la canción «No Money Down» de Chuck Berry, de 1955. Paolozzi era el miembro más juguetón y estéticamente voraz del Grupo Independiente inglés, una pequeña asociación de posguerra formada por arquitectos, artistas visuales y críticos atraídos por las imágenes comerciales de la cultura americana, que no podían verse a sí mismos como lo que Richard Hamilton, miembro del Grupo Independiente, llamó la «pintura americana de contornos nítidos», expresionismo abstracto, Jackson Pollock, el nuevo arte con el que se suponía que todos tenían que estar entusiasmados. Con las cartillas de razonamiento a la orden del día en la vida cotidiana de Gran Bretaña, el Grupo Independiente mostró especial interés en librarse de la guerra, de la posguerra y en profundizar en una nueva vida real.

Como artista, Paolozzi ya la estaba experimentando. «Dondequiera que fuese», recordaba su compañero del Grupo Independiente Lawrence Alloway, «se ponía a —ya sabes— a doblar cosas, pintarlas, a convertir platos de papel en algo, de modo que por lo general era un artista que basaba su trabajo en la improvisación… alguien con ese prurito creativo inagotable, bombardeado día y noche por las imágenes de los medios de comunicación.»

El júbilo, la promiscuidad con la que Paolozzi hurgaba en busca de sus imágenes —imágenes tomadas de revistas femeninas,

anuncios publicitarios, cómics— sugieren que quizá sea más apropiado decir que se pasaba el día entero exponiéndose a las imágenes de los medios de comunicación. Tal vez sea incluso más acertado decir que Paolozzi nadaba en ellas; como el Tío Gilito de Carl Barks, nadando en los océanos de monedas de su contenedor de dinero. Como la artista berlinesa conocida por sus *collages* dadaístas, Hannah Höch, nadando en los años veinte a través de las imágenes de su propia posguerra, criticando la subyugación de la mujer, satirizando los roles de género, además de deleitarse en la moda y el estilo, los zapatos y el maquillaje.

Walter Benjamin habló del «arte en la era de la reproducción mecánica»; lo que puede verse en la obra de Paolozzi es la emoción de la reproducción mecánica. En el centro de *Yo fui el juguete de un hombre rico* se encuentra la portada de un ejemplar de la revista *Intimate Confessions*, en la que aparece una mujer sonriente con un vestido rojo muy corto y medias negras, las piernas flexionadas sobre el pecho. Junto a ella, la mano de un hombre sostiene una pistola grande, horrible, de aspecto aterrador, que apunta a la cabeza del juguete del hombre rico; a menos que ella sea, como se describe a la derecha de la portada de la revista, la «Ex Amante», la «Mujer de la Calle» o la «Hija del Pecado», a menos que todas sean la misma persona. Del cañón de la pistola sale una nube de humo y la palabra «¡POP!». Hay tarta de cereza y Coca-Cola y el logo «Real Gold» y un avión de combate.

«En realidad, creo que éramos básicamente anti-pop», dijo en 1976 el arquitecto Peter Smithson, miembro del Grupo Independiente. «Es decir, nos movía el interés por los fenómenos corrientes, las imágenes corrientes; imágenes que vomitaba la producción, los anuncios publicitarios, etcétera, que el Grupo

Independiente analizaba, y que cada miembro del grupo tenía sus motivos para analizar. Uno emerge de ellas del mismo modo en que se había sumergido, con más información, con las líneas maestras de cada cual trazadas. Pero, sin duda, aquellos que utilizaban directamente la información —¿no podría hacer de esa bonita fotografía o de ese bonito diseño una parodia susceptible de transformarse en obra de arte?—, creo que eso es algo que carece de sentido.»

No es divertido leer este razonamiento hoy en día —«uno emerge de ellas» como si lo hiciera de un lodazal, del mercado moderno en el que la gente realmente vive, «del mismo modo en que se había sumergido», confirmaba mi convicción de que el mercado no puede cambiarle a uno, que uno es inmune a él, superior a él. «Las líneas maestras de cada cual» están «trazadas» —es decir, la distancia que uno toma respecto al mundo en el que la gente realmente vive está representada gráficamente sobre un mapa.

Pero no sientes que nada de esto irrumpa de la obra de Paolozzi. Sientes esa emoción de la reproducción mecánica: el creador de *collages*, la persona que vio *Intimate Confessions* en el quiosco y se dijo, *tengo que tener eso*, y que después se la llevó a casa y se preguntó, *Y ahora, ¿qué voy a hacer con esto?*

Se trata de alguien a quien gustaba polemizar con lo que todavía no se llamaba cultura pop; los sonidos e imágenes rápidas y facilonas que en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial parecían confluir por todas partes, los sonidos e imágenes conectando entre sí en modos aparentemente naturales e inexplicables al mismo tiempo, los artefactos de esta cultura folk emergente del mercado moderno hablando en código, hablando un lenguaje secreto. Cortando y pegando, Paolozzi intenta aprender y

hablar ese lenguaje. Puedes percibir a alguien diciendo: *Todo esto está por ahí, todos lo están viendo, todos están respondiendo a ello, yo estoy respondiendo a ello. La mujer de la portada de* Intimate Confessions *de este mes me ha puesto cachondo, pero me apuesto lo que sea a que hay alguien mucho más excitado por una botella de Coca-Cola, y no de un modo distinto. Tengo que hacer algo con mi reacción, tengo que traducirla a mi propio lenguaje. Tengo que contárselo a la gente. Tengo que convertir esto en alguna cosa para no olvidarme de ello: no de la revista, que puedo guardarla, sino de la sensación que tuve al verla en el quiosco esta mañana.*

«No cometo el mismo error que aquellos que se dedican a la cultura en mayúsculas cuando dan por supuesto que, porque a la gente le guste el arte facilón, sus sentimientos también lo son», dijo una vez el difunto director de cine Dennis Potter al explicar por qué las canciones pop eran tan importantes en su obra, de *Pennies from Heaven* a *The Singing Detective y Lipstick on Your Collar*, su peán a los años cincuenta, la época que compartió con el Grupo Independiente. Creo que Potter también estaba definiendo el etos del pop, definiendo lo que creo que está sucediendo en el *collage* de Paolozzi.

«Cuando la gente dice, 'Eh, escucha, está sonando nuestra canción'» dijo Potter, «no quieren decir 'Nuestra canción: ese tema facilón, tintineante y sincopado es lo que sentimos cuando nos conocimos'. Lo que están diciendo es: 'Esta canción me recuerda la maravillosa sensación que tuvimos cuando nos conocimos'. De cualquier modo, algunas de las canciones que utilizo son geniales, aunque las más facilonas todavía son herencia directa de los Salmos de David. Dicen: 'Escucha, el mundo no se parece mucho a esto, el mundo es mejor, está el amor', 'Estamos tú y yo', o 'El sol

brilla’. Los así llamados idiotas, personas sencillas, personas sin educación, tienen una auténtica y abismal profundidad de sentimientos, igual que las personas más cultivadas del planeta. Y todo el que piensa de forma distinta es un facha.»

«No Money Down» de Chuck Berry es una fantasía, un montaje de anuncios y eslóganes publicitarios, tanto como *Yo fui el juguete de un hombre rico*. Era la secuela tras el primer éxito de Berry, «Maybellene», de 1955. En esa primera canción el cantante persigue el Cadillac de Maybellene en su destartalado Ford: lo alcanza, pero la persecución supone el último suspiro del Ford. De modo que ahora está en el concesionario, comprando su propio Cadillac. Su ritmo *stop-time* melodramático, utilizado posteriormente para el tema principal de las películas de la *Pantera rosa*, con Peter Sellers en el papel de Inspector Clouseau —da dadada *da* da…da…— permite a Berry abrir la historia con una voz de lo más pícara y confiada, como si estuviera a punto de cometerse un crimen. *Es una gran historia,* susurra. *Demasiado buena como para contarla en voz alta. No creerás de la que me he librado.*

El vendedor de coches le dice a Berry que puede disponer del modelo que quiera… en una hora. Berry comienza pidiendo un descapotable amarillo. Quiere un motor grande; con «el arranque de un avión». El vendedor no parpadea; Berry no aminora la velocidad. De hecho, acelera, y ahora puedes ver a todo el mundo en el bar, en la calle, dondequiera que esté contando esta historia, reuniéndose a su alrededor para escuchar qué sucede a continuación, qué se están jugando, quién gana, quién pierde. En este punto, el narrador se convierte prácticamente en un predicador, ofreciendo la salvación: qué es, cómo conseguirla.

Le dije al vendedor de coches, explica Berry, que quería una cama plegable en el asiento de atrás; y antes de que pudiera decir una palabra le dije qué más quería. Era 1955, pero podía ver el futuro, y no iba a esperar: una radio de onda corta, un teléfono y una televisión. Me miró como si le fuera a arder el pelo, pero respondió que sí y yo suma y sigue. Cuatro carburadores, tubo de escape sin silenciador; dije: «voy a utilizar combustible de aviación, no importa lo que cueste». Bocinas de aire. Un reflector que disperse a la gente como si fueran cucarachas. Se estaba poniendo verde cuando nos sentamos en la oficina, y lo puse por escrito: cinco años de garantía. Lo mareé con impuestos deducibles, comentarios, responsabilidad y entonces saqué mi as de la manga: sin entrada [*no money down*]. Lo que sea, dijo. Parpadeó dos veces y me entregó el bolígrafo. Escribí John Hancock; él, John Smith.

Si Eduardo Paolozzi y Chuck Berry no están hablando exactamente el mismo lenguaje, aunque es probable que sí lo hicieran, no cabe duda de que pueden comunicarse entre sí, explicarse historias que el otro querría escuchar y legar. Pero la clase de disculpa, explicación y trabajo de rescate que uno tiene que realizar con Paolozzi —rescatarlo de las dudas y miedos de aquellos a su alrededor— no tendría ningún sentido sin «No Money Down».

Sería ridículo. Si nos atenemos al detalle, las capas, el coloreado, el *collage*, el glamour y la rapidez, con respecto a «No Money Down» —o a las canciones «You Can't Catch Me» o a «No Particular Place to Go» de Berry, o si vamos al caso, a «Mercury Blues» de K.C. Douglas, o a «409» o «Fun, Fun, Fun» de los Beach Boys— no hay distancia aparente alguna.

Cualquier distancia o ironía que pudiera haber en la intención de alguna persona —Chuck Berry, K.C. Douglas, Brian Wilson—

desapareció mucho antes de que la canción saliera al mundo, al público, al mercado, donde la gente empezará a hablar de ella. Al fin y al cabo, en términos de mercado, las canciones de coches son casi un coche, y los coches son casi canciones de coches. Puedes escucharlas en el coche.

Las cuestiones estéticas de Peter Smithson —cuando hablaba de trazar las líneas maestras de cada cual, de «¿no podría hacer de esa bonita fotografía o de ese bonito diseño una parodia susceptible de convertirse en una obra de arte?»— son en realidad cuestiones éticas: ¿cómo consigue uno permanecer limpio? Una pregunta así apenas si puede surgir en la música pop que, cuando empezó, en los años cincuenta, no solo era casi un coche. Con sobornos —de los pequeños sellos discográficos regionales e independientes como el de Berry, Chess, en Chicago, o el Dootone de los Penguins, en Los Ángeles, que pagaban a los *disc jockeys* para que pusieran sus discos, el único modo que tenían de conseguir que se escucharan por la radio, dominada por las grandes multinacionales de Nueva York como Columbia o RCA—, con mentiras, manipulación e incluso extorsión, la música pop era casi un vendedor de coches usados. Pero vendedores los hay de muchas clases.

En 1990, el difunto Kirk Varnedoe, entonces comisario de pintura y escultura del Museo de Arte Moderno de Nueva York, publicó un libro titulado *A Fine Disregard. What Makes Modern Art Modern*. El título —y la teoría que defiende— procede de una lápida situada a las puertas de la Escuela de Rugby, en Inglaterra, uno de los colegios más elitistas, exclusivos y aristocráticos del mundo. Varnedoe hace depender todo el arte moderno de esta piedra, que conmemora la gesta de un tal William Ellis Webb, que, en 1823, «con» —dice la lápida— «una gran indiferencia [*a fine disregard*] por

las reglas del fútbol que en aquellos tiempos se jugaba, corrió por primera vez con la pelota entre las manos, dando así origen al rasgo distintivo del rugby».

Me parece que la palabra clave aquí no es tanto *indiferencia* —por las reglas, expectativas, etcétera— como *gran*. Esto es, se nos asegura que el arte moderno sigue siendo arte —y se nos asegura que sigue siendo competencia del tipo de personas que durante siglos han asistido a la Escuela de Rugby, o que se sientan en las juntas directivas de los museos de arte. Se nos informa de que el arte moderno no irá demasiado lejos; dígase, a fin de cuentas, indiferencia sin un modificador, y no tienes ni idea de la clase de gentuza a la que quizá tendrás que dejar entrar a continuación.

Se nos informa de que podemos mantener un tipo de arte aquí y otro allí, según su clase, intención y actitud; tanto la clase, intención y actitud del público, como las del artista. Una gran indiferencia; el arte sigue siendo competencia de aquellos lo suficientemente buenos como para apreciarlo en los términos en los que debe ser apreciado, por no mencionar a aquellos que están en posición de mostrar indiferencia hacia las normas, frente a los que no lo están.

Es por esta idea de lo que es el arte, y para lo que sirve —y estoy poniendo como ejemplo a Kirk Varnedoe solo porque proporcionó una voz tan precisa a lo que es, de hecho, un coro inmenso—, que hay, creo, en verdad muy poco Pop Art visual. Hay muy poco que realmente cuente historias de, y en, el mercado moderno, que no mantenga la distancia: distancia con respecto a las imágenes de las que se apropia, distancia del ruido que pretende reproducir, distancia de la velocidad, del destello y del glamour que desea capturar y contener; distancia con respecto a sí mismo.

La exposición *High and Low* de 1990, comisariada por Varnedoe y Adam Gopnik en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, presentaba obras de Pop Art al lado de sus fuentes, esas «bonitas fotografías o bonitos diseños cuya parodia es susceptible de transformarse en una obra de arte». Sentía curiosidad por verla ya que nunca había entendido por qué la tira cómica *Krazy Kat* de George Herriman o los cómics *Steve Canyon* y *True Romance* eran considerados arte de menor categoría —o, más bien, por qué no eran arte de mayor categoría— que lo que Philip Guston y Roy Lichtenstein, dos pesos pesados del Pop Art, habían hecho con ellos.

Expuestos juntos, había una diferencia innegable: los cuadros de Guston y Lichtenstein eran más grandes. Recuerdo que una vez el difunto Bruce Conner, pintor, director de cine y artista del ensamblaje de San Francisco, explicó que tuvo que dejar Nueva York porque le gustaba trabajar en lo que él llamaba escala real y que, debido al coste de la vida en Nueva York cuando se marchó en los años cincuenta, tendría que haber trabajado a escala de Roy Lichtenstein. Hete aquí.

Miré los enorme lienzos, todavía perplejo. ¿Qué se había añadido o, más bien, qué se había eliminado? ¿Dónde estaba la visión crítica, o cualquier visión que no fuera la de los artistas originales? No hay ni punto de comparación entre los *remakes* de Lichtenstein de las viñetas de *Steve Canyon* y *True Romance*, y lo que los miembros de la Internacional Situacionista estaban haciendo con ellas en París en la misma época.

La Internacional Situacionista era un pequeño y revolucionario círculo de críticos tan radical que celebraron los disturbios de Watts de 1965 como «una crítica de la planificación urbanística». Tenían

sentido del humor. Fotocopiaban las viñetas de sus cómics favoritos y añadían palabras nuevas en los globos de diálogo, obligando de ese modo al mandíbula cuadrada de Steve y a la llorona Priscilla a hablar de alienación y de la comuna de París como si a la gente realmente le importaran esas cosas. En cambio, lo que Lichtenstein ofrecía no era una reescritura sino, haciendo uso de esa palabra tan cargada de elitismo, privilegio, derecho —derecho de pernada—, apropiación. El artista está diciendo: *He encontrado esta imagen peculiarmente atractiva, impactante, curiosa, perversa, encantadora, divertida. Ahora la traduciré —o le daré voz de verdad, dejaré que hable al público que importa, porque en sus propios términos, y en los nuestros, es muda. Le daré el imprimátur del arte—, de lo contrario, pasará de largo como si nunca hubiera existido.* Puedes imaginarte a The Doors al cabo de unos años, uno o dos años después de que les echara su sello discográfico, cantando «Twentieth Century Fox» o incluso «Break on Through (To the Other Side)» justo de ese modo: *Siempre supimos que no había ningún otro lado… ¡escribimos la canción alzando una ceja a la gente que creía que lo había!*

Eso no es Pop Art —arte que quiere, que puede, que cuenta historias sobre el mercado moderno del que forma parte, o que, no importa cómo, desea unirse a él— y no es un arte que pueda oír de verdad las historias que el mercado esté explicando. Este arte —como los *collages* de Robert Rauschenberg, el anodino *Retroactive 1*, de 1964, en el que aparece John F. Kennedy señalando con el dedo en el centro y un astronauta en la esquina superior izquierda, aunque incluso obras de Rauschenberg mucho mejores, como *Kite* de 1963, no son en realidad muy distintas, o los murales *collage* de James Rosenquist, como su *President Elect* de 1960-61, a menos

que fuese 1964, lo que es aún más cínico, incluso un ejemplo todavía más claro de un artista que está por encima del tema de su obra: la sonrisa de Kennedy, pastel de chocolate, Chevrolet— es todo distancia.

Puedes ver, y sentir, cómo esta distancia se diluye cuando lo que está frente a ti es una especie de frenesí de recombinación, de traducción, de un artista sumergiéndose completamente en su material, convencido de que hay un secreto en el ruido y la velocidad y las promesas de la vida de posguerra, convencido de que el artista puede encontrar el secreto y convertirlo en una historia que todos puedan entender.

Unos pocos —no muchos— hicieron su obra aquí. A diferencia de Rauschenberg —«estas cosas de nuestro entorno cultural son un poco raras para mí y tienen que ser un poco raras para ti»—, el insuperable *collage* perteneciente a la serie *House Beautiful* de Richard Hamilton *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* [¿Qué es exactamente lo que hace que las casas de hoy en día sean tan diferentes, tan simpáticas?] —que es un modo mucho mejor de formular la pregunta «¿Qué hace que el arte moderno sea moderno?»— es casi la vida real. No puedes mirarlo y pillarlo enseguida, hacerte una composición mental, que es lo mismo que decir descartarlo: establecer tu propia distancia con respecto a él.

En 1956, el año en que Hamilton hizo el *collage*, mi familia se mudó a una casa nueva, modesta aunque muy moderna en Menlo Park, California, al sur de San Francisco. Era una casa Eichler, construida según el modelo experimental de la Kings Road House de Rudolph Schindler, que el modernista austríaco construyó en West Hollywood en 1922 y ocupó hasta su muerte en 1953.

Los diseños Schindler-Eichler eran todo paneles y techos planos, puertas corredizas de cristal en vez de las típicas paredes externas, habitaciones abiertas al exterior y entre sí en vez de áreas protegidas y zonas segmentadas que proyectan líneas entre la construcción y la naturaleza, entre la cocina y una conversación. Ya sea construida como obra de arte única después de la Primera Guerra Mundial por Schindler o fabricadas en serie después de la Segunda Guerra Mundial por Joseph Eichler, eran casas utópicas. Estaban diseñadas para subrayar una conexión entre los habitantes de las casas y el mundo en el que vivían, así como para acercar a los habitantes de la casa entre sí.

Si en 1956 hubiese visto *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* de Richard Hamilton cuando atravesamos el umbral de nuestra pieza de modernismo, me habría asustado muchísimo; tan asustado y emocionado como cuando en esa misma casa, en la misma época, escuché a Elvis Presley y a Little Richard por primera vez.

En el cuadro se ve el retrato de un antepasado en la pared al lado de una enorme reproducción enmarcada de la cubierta del cómic *Young Romance*, el musculitos casi desnudo Charles Atlas y la aún más desnuda esposa con la pantalla de una lámpara en la cabeza y una mano ahuecada bajo su enorme pecho izquierdo en forma de torpedo con el pezón envuelto en papel de aluminio. Se ve el logo de Ford y la película que dan justo fuera del gran ventanal, *El cantante de Jazz* de Al Jolson, como si se tratase de un precursor del pop de cara negra que la cultura llevará a lo largo de la década siguiente. Se ve la grabadora en funcionamiento en el suelo, la televisión encendida, el jamón Hormel expuesto como si fuera una obra de arte en la mesilla de café, con su taza de café incluida.

Cuando hoy en día miro el cuadro, creo poder ver lo que habría visto en 1956 pero no hubiera sido capaz de expresar con palabras.

Veo un mundo donde todo tiene el mismo valor pero donde todo es valioso: donde, por lo tanto, las diferencias culturales son insignificantes e imposibles de hacer incluso si son significativas.

Veo anarquía sexual: precisamente la clase de anarquía sexual suburbana —del *Playboy* al intercambio de parejas o a la epidemia de adulterios y divorcios de los años cincuenta— que venderían las revistas americanas a lo largo de la década siguiente, hasta que la llamada revolución sexual de los años sesenta hizo que todo aquello pareciera redundante y pintoresco. En documentales sobre esa época, uno puede ver hablar a una adolescente Marianne Faithfull en el metraje granuloso de un programa de entrevistas británico olvidado hace mucho tiempo; alrededor de 1965. «Si todo el mundo hiciera lo que pareces estar propugnando», pregunta un hombre corpulento a la entonces novia de Mick Jagger, futura adicta a la heroína y vengadora punk, el hombre carraspeante dirigiéndose a la chica rubia y delgada con cara de ángel y voz de convento; «¿no estás de acuerdo en que se colapsaría toda la estructura de nuestra sociedad?» «Sí», responde con una alegre sonrisa, su tono de voz invocando un reino de indulgencia que su entrevistador no conocerá jamás, «¿no sería bonito? Creo que tengo mucha fuerza. Podrían… me harían añicos, probablemente. Pero quiero intentarlo».

Ese era el futuro que contenía *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* Al analizar el cuadro de Hamilton, veo un gesto que invita a entrar en una peligrosa casa de la risa; no tan diferente del gesto con el que la bruja atrae con engaños a su horno a los niños que se comerá después, utilizando una casa hecha de caramelo.

La pieza no es muy grande: 27 por 25 cm. Es equilibrada y elegante. Puedes sentir lo bien que se lo pasó Hamilton haciéndola, y puedes sentir su nerviosismo: *¿He dicho lo suficiente, he dicho demasiado? ¿Es esto lo que hace que las casas de hoy en día sean tan diferentes, tan simpáticas, tan diabólicas?*

Hay aquí un desencantamiento en curso; la creación de un extraño y, a pesar de todo, obvio retablo que quiere colarse tras la máscara que la cultura pop ya estaba colocando encima de la cara del modernismo, de la vida moderna, de la existencia moderna. Comparar el *collage* de Hamilton con gran parte de lo que ha pasado a la historia como Pop Art es como comparar una fiesta de cóctel de gente educada con un borracho arrinconándote en una esquina y despotricando sobre el precio de la gasolina, sobre la puta de su mujer y sobre cómo son los judíos los que controlan el mundo.

Puedes ver la misma división entre las apropiaciones del Pop Art de los años sesenta de los personajes de las tiras cómicas de Andy Warhol y Lichtenstein —sus pinturas de Dick Tracy y personajes similares— y las reescrituras de *Dick Tracy* realizadas por el difunto artista del *collage* de San Francisco, Jess. El Dick Tracy de Jess está en sus series *Tricky Cad*, un proyecto inmenso y obsesivo al que se dedicó en cuerpo y alma desde 1954 a 1958 utilizando la sección de cómics de la portada en color del *San Francisco Chronicle* de los domingos. Esto no es apropiación. Cuando Jess recortaba las tiras de *Dick Tracy* cada fin de semana —volviendo a pegar trozos de las imágenes en el lugar equivocado, obligando a los personajes a decir sandeces que eran a la vez tajantes y amenazadoras, paranoicas y súper racionales, sandeces que apenas pueden traducirse en la actualidad—, estaba inmerso en un combate de lucha libre, o declarando la guerra.

Publicado por primera vez en 1931 a modo de llamada al orden para limpiar las fuerzas policiales corrompidas por la Ley Seca, en 1954, *Dick Tracy* de Chester Gould se había convertido ya en la versión cómic del macarthismo, la amenaza comunista, la búsqueda del Enemigo Entre Nosotros. Sin embargo, en manos de Jess, la gran cruzada para limpiar el país se vuelve disléxica. DICK TRACY —las palabras pierden su gravedad y se convierten atropelladamente en ICK TRA, TRICKD, DICK RACY, TICK R: títulos con los que Jess se topó en su primera serie de *Tricky Cad*. DIRCA, se van sucediendo, KID RAT [chico rata], ICKY TAR, ICKIART, TRACKY DIRT.

Solo apenas ocultando el verdadero nombre escondido en los anagramas —que hubiera sido TRICKY DICK[1], el nombre con el que en los años cincuenta los liberales se referían al «cazador de rojos» Richard Nixon—, Jess se refería a su obra como «una muestra de la crítica hermética encerrada en el arte». El artista iba a facilitar la llave, abrir el arte, poner a la crítica en evidencia: la historia que *Dick Tracy* contaba a pesar de sí mismo.

Había mucho en juego. Era un momento en el que todos los medios de comunicación transmitían el mensaje de que tu vecino podía ser un comunista; o un homosexual, como Jess. Con *Tricky Cad* a modo de florete, Jess liberó a la crítica hermética de su jaula: difundió la sospecha por toda la sociedad. «No nos has dado una respuesta naïf», dice una mujer policía a una vieja a la que tienen detenida. «Enciérrala, Murphy».

«Como bien sabe», dice un juez a otra mujer, vestida elegantemente excepto por la cabeza, que ha sido sustituida por lo que parece una máquina de escribir al revés, «ha sido declarada culpable de abandonar la cárcel y ¡vivir en su casa!» «No necesito

ningún bebé», responde la mujer en la siguiente viñeta, de pronto con cabeza otra vez, oponiéndose a todo lo que la América de los años cincuenta le exigía. «¡Encerradla durante un año!» dice el juez, y no volvemos a verla más.

Richard Hamilton formó parte de esta clase de creación obsesiva, la euforia nerviosa del *collage* en su máxima intensidad; pero también fue víctima de la ansiedad de la identificación y la autoafirmación, la ansiedad de la disolución del artista en su obra, la ansiedad que mantenía las manos de tantos artistas más limpias que las suyas. «¿Hay alguna cosa…?», dijo en 1976 recordando la pregunta que se había hecho a sí mismo veinte años atrás, «¿Hay algún ingrediente de estos fenómenos del Pop Art que sea incompatible con el arte en mayúsculas? Me dije, ¿es el mundo de los grandes negocios incompatible con el arte en mayúsculas? No. Y examiné a fondo una larga lista de todas las cosas que asociaba con el arte de los medios de comunicación y el único elemento que descubrí que no era compatible fue la *prescindibilidad*.

»… Cuando Elvis Presley sacaba un disco no daba la impresión de que lo hacía para el año siguiente, lo hacía para esta semana y realmente no importaba mucho si se volvía a escuchar o no una vez que vendía los primeros cuatro millones de copias. Pensé que esto es algo que el verdadero artista no puede tolerar, no puede entrar en el proceso creativo que supone hacer una obra de arte si cree que esta no va a perdurar más allá del año siguiente o mucho más allá que eso. Su aproximación a la obra debe partir de la idea de que posee ciertas cualidades perdurables.»

Ahora bien, aquí no importa la ignorancia —la ceguera ante el hecho de que, como parte de una tradición, las recreaciones de las formas del blues y del country de Elvis Presley insinuaban un futuro

además de un pasado, que así como la interpretación de Elvis Prelesy cambió el modo en que la gente consideró su propia cultura y a sí mismos en el presente, también mudó las demandas que las personas exigirían en el futuro y cambió la forma en que entendían el pasado. No importa que los Medallions, un grupo vocal de rock 'n' roll de Los Ángeles, sacaran un disco titulado «Buick '59» en 1954: esperaban que fechándolo cinco años más tarde lo mantendrían en las radios como mínimo durante ese tiempo. No importa que The Doors se vieran a sí mismos tanto como parte del arte en mayúsculas —una tradición dentro de la tradición, la corriente de arte maldito que, partiendo de Blake, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Nietzsche, Jarry, Buñuel, Artaud y Céline, llegaba hasta los escalones de su puerta—, como parte de la tradición del rock 'n' roll, o que para ellos el rock 'n' roll ya era una tradición en sí misma, tan lleno de héroes y mártires como cualquier Hamilton pudiera reivindicar. Lo verdaderamente interesante es esto: si un artista pop tan íntegro como Richard Hamilton puede hablar en estos términos, ¿llegó entonces el Pop Art —como forma, como escuela, a diferencia de esos lugares y momentos donde aparecía sin necesidad de nombre, como pasaba con «Twentieth Century Fox» o, cuatro años después, en una forma mucho más extraña y cambiante, con «L.A. Woman», que es un mapa de arte pop de la ciudad, no una persona— a existir alguna vez?

Pop: el sonido describe lo que, en la crítica hermética encerrada en el arte, tal vez hubiese querido ser el arte. Pop: es un globo, del color que quieras. Ahora es una imagen, luego una explosión y ya no está. Todo lo que queda son trocitos de goma, fragmentos de cerámica moderna, desperdicios que, si quisieras, podrías pegar en otro cuadro en vez de tirarlos a la basura. La broma que ha gastado

la cultura a los artistas pop consagrados consiste en que lo que ellos creían transitorio, efímero, perecedero —cómics, discos de 45 revoluciones, LP, anuncios—, ha perdurado. Están almacenados en carísimos libros de arte y cofres de CD; se puede acceder a ellos de inmediato online desde cualquier parte del mundo.

Lanzan hechizos en el presente tal como hicieron treinta, cuarenta, cincuenta, sesenta años atrás; y tal vez las obras de arte pop más puras, simples y completas, versen sobre este lanzamiento de hechizos. Son los *collages* Verifax sin título que el artista del ensamblaje californiano Wallace Berman realizó desde mediados de los años sesenta hasta su muerte en 1976: imágenes repetidas, de sellos, a veces doce, a veces docenas, cada imagen la de una mano sosteniendo un transistor, a veces cinco radios al mismo tiempo, desplegadas en forma de media luna como una mano de póquer.

Cada fotografía de la misma mano, el mismo transistor de radio; pero, por cada fotografía repetida, una imagen diferente donde debería estar el altavoz. Descubres una pareja desnuda; ves a Charlie Watts y a Mick Jagger, una llave, una moto, un jugador de fútbol, una pistola y una Cruz de Hierro, una letra hebrea, una cama de hospital en la que parece que acaba de morir una persona, un fotograma de una película porno, un astronauta, hojas, una rosa, una araña, Kenneth Anger siendo un actor adolescente, un reloj, una oreja, Allen Ginsberg, James Brown, personas elegantes saliendo de un restaurante, Bob Dylan, la entrada de un concierto partida en dos. No estaban The Doors —Berman no era fan[2]— pero no importaba: la forma que Berman había creado los incluía incluso en su ausencia formal. Sonaban en la radio mientras el artista trabajaba, y la clase de música que hicieron provocó que Berman alzara la mano, sosteniendo el transistor, llevándoselo a la oreja, a

la de algún amigo, incluso a la de un transeúnte, al aire. Hasta que, en el mayor juego de apropiación que es la publicidad, finalmente estuvieron allí. En 2011, un anuncio de iPhone/iTunes mostró varias portadas de álbumes surgiendo de la pantalla del iPhone. Visualmente era exactamente una nueva versión del transistor de Berman, y tan clara como pueda serlo una trasposición: un momento moderno detrás de otro, *The Freewheelin' Bob Dylan*, *My Worlds Acoustic* de Justin Bieber, *Let England Shake* de PJ Harvey, *London Calling* de los Clash, *The People's Key* de Bright Eyes, *Still Night, Still Light* de Au Revoir Simone, *KMAG YOYO* de Hayes Carll, una veintena, la mayoría de los álbumes contra un fondo blanco brillante, terminando, en el borde de un iPhone negro encendido, con una decoración visual, como un ancla lanzada a tiempo, con *The Doors*.[3]

El gesto de Berman, el modo en que sostenía la radio, transformó el grupo de fotografías en un conjuro y convirtió todas las versiones en un talismán. Tomadas en conjunto, las pequeñas fotografías componen un campo de imágenes, un campo de fuerza; el campo vibraba. Era la forma de creación más fortuita, hecha de los materiales más efímeros; ya no existían las radios, las referencias de la cultura pop debían de ser las noticias de ayer una semana más tarde, nadie se acuerda ya de lo que significa Verifax, la marca de fotocopiadoras; pero, a pesar de todo, el triunfo de la cultura común y corriente a modo de mina perdida, como depositaria de secretos, como un museo al aire libre lleno de pistas escondidas a plena vista, era absoluto.

Con este arte facilón, fácil de hacer, susceptible de ser duplicado hasta el infinito, Berman llevó a cabo todo lo que el pop siempre dejó entrever. Lo que seguro que va a desaparecer, seguro que

perdurará, se atreve a decir el pop a cualquiera que le tenga miedo; pero lo que es seguro es que el estándar del valor, en el que la presuposición de que ciertas cosas fueron hechas para perdurar y otras fueron hechas para ser olvidadas, cambiará. No te preocupes sobre qué será lo que perdurará en el tiempo y lo que no; no te hagas ilusiones: tu resolución, tu compromiso con lo perdurable, no es más que vanidad. Lo que dura una década no es más que una conspiración del gusto. Lo que persiste durante un siglo es un accidente.

En 1986, la artista punk Shawn Kerri habló sobre su obra de 1980 en Los Ángeles, sus *flyers* y pósters para las bandas punk locales como los Circle Jerks o los Germs; obra que no muchos años después se incluía en un libro de arte de precio prohibitivo. «Muchos de mis *flyers* se convirtieron en su día en clásicos», dijo. «Como el de la calavera con un peinado mohicano abriéndose paso a través del 'escudo de armas' de los Germs: un círculo azul, que o bien se llevaba en un brazalete de tela negro o se pintaba con spray en cualquier superficie lisa que pudieras encontrar. Los verdaderos iniciados llevaban una quemadura de cigarrillo en la muñeca izquierda y muchos la llevaban tatuada. El *flyer* de 'Germs Return' impactó mucho a la gente. Se hizo para el concierto que dieron poco antes de que Darby Crash, su cantante, se suicidara con una sobredosis.» Se había chutado antes de salir al escenario; la idea era morir sobre el mismo, en mitad de una canción. No salió bien; cuando murió, la banda se había quedado sin canciones que tocar y la actuación había terminado.

«Él no sabía lo que yo iba a hacer», dijo Kerri. «No me dijo lo que quería, solo me dijo: 'haz un *flyer*'. Lo hice y, aunque parezca raro, cuando se lo enseñé se mostró extrañamente emocionado. Era

como una preautopsia. Luego me pregunté si el motivo de la cabeza de la muerte (no hay duda de que la calavera y el peinado son los suyos) le gustó porque en aquel momento ya pensaba en su suicidio.»

«Estaba súper orgullosa de mis *flyers*», dijo Kerri, recapitulando, volviendo sobre lo que hacía de su obra una cosa en sí misma, lo que hacía que fuera arte, un distanciamiento de la vida, una mirada directa a la misma, una imagen de lo que sería la vida si la vida pudiera verse a sí misma como la veía la mujer que la estaba mirando. «Los he visto por todas partes. Y ¿sabes qué? Nunca he sentido la misma emoción al ver uno de mis dibujos impreso en una revista como al ver uno de mis viejos *flyers* —alguno de los que había hecho para un bolo la semana anterior— tirado en el suelo. Me emocionaba verlo sucio y hecho polvo, porque así era como yo también estaba viviendo. Se parecía exactamente a mi vida.»

El arte no tiene que imitar a la vida para ser arte; desde luego, la música de The Doors nunca lo hizo. Pero tal vez el arte tenga que traducir la vida, ensalzarla, echarla abajo, llevársela a otra parte, resucitarla, pronunciar el responso fúnebre, una y otra vez. Durante un tiempo, al principio y al final, ningún artista se enfrentó a ese vacío glamuroso con más estilo, curiosidad e inconsciencia que un grupo que, con sus caras en su propia valla publicitaria, mirando desde uno de los extremos de Sunset Strip, con «Twentieth Century Fox» desfiguraron y reescribieron las vallas publicitarias que ya estaban allí.

«Twentieth Century Fox», *The Doors,* Elektra, 1967.

Les années pop, 1956-1968, Mark Francis (ed.), París, Centre Pompidou, 2001.

The Tornadoes, «Telstar», Decca, UK, Top 1; EE.UU, Top 1.

Alloway, Lawrence citado en *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, MA:MIT, Cambridge, 1990, pág. 43.

Paolozzi, Eduardo, *I Was a Rich Man's Plaything* (1947). Incluido en *The Independent Group,* pág. 97. Véase también, *The Jet Age Compedium: Paolozzi at Ambit*, David Brittain (ed.), Four Corners Books, Londres, 2009, una colección de las contribuciones de Paolozzi de 1967-79 a la galvánica y vanguardista publicación trimestral: una crónica de *pin ups* y Vietnam, como si ambos estuvieran en guerra en la mente del artista, saliendo vencedor Vietnam. «Las puertas más resistentes del mundo son aquellas que guardan los tesoros en los grandes bancos, oficinas de seguros y cajas fuerte», escribió Paolozzi en *Ambit 33* en 1967, apuntando un tema al que volvería a lo largo de los años. «Son piezas enormes de acero que pesan varias toneladas y presumen de tener una formidable colección de cerrojos, cerraduras con combinación y bien colocadas. El sacrificio de muchos se mide a una, a menudo la más sabia disposición de fuerzas. Sobre el escenario, se construyen arreglos espectaculares siguiendo este principio casi en su totalidad. No hace mucho se me acercó una persona con una idea genial. En aquel momento, teníamos entre nuestros clientes un importante fabricante de chicles así como uno de los más importantes fabricantes de pasta de dientes. Nuestro chico tuvo una idea para dos nuevos productos dirigidos a la gran población italoamericana: chicle con sabor a ajo y pasta de dientes con sabor a ajo. Después de todos estos años todavía me pregunto si dejamos pasar un millón.»

Smithson, Peter citado en *The Independent Group*, pág. 43.

Potter, Dennis citado en Sragow, Michael «BBC Pro Shows ABC's of Dream Writing», *San Francisco Sunday Examiner & Chronicle*, 29 de marzo de 1987.

Chuck Berry «No Money Down», Chess, 1955.

Varnedoe, Kirk, *A Fine Disregard: What Makes Modern Art Modern*, Abrams, Nueva York, 1990.

Marianne Faithfull citada en *Behind the Music: Marianne Faithfull*, VH1, 1999.

Hamilton, Richard, *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?,* 1956, incluido en *The Independent Group*, pág. 69. Véase también GM, «The Vortex of Gracious Living», Hal Foster (ed.), Cambridge MA: Octubre/MIT, 2010.

Hamilton, Richard. Sobre la *prescindibilidad*. Véase *The Independent Group*, pág. 40. Jim Morrison tenía su propio discurso. «Eso es lo que me encanta de las películas… son tan perecederas», dijo en 1969. «Una enorme explosión atómica y se derretiría todo el celuloide. No quedaría ninguna película. Hay una bella escena en un libro titulado *Only Lovers Left Alive*… un tío hace una incursión en territorio enemigo —los chicos han heredado la tierra; todos los adultos se han suicidado— de pronto, se encuentra en mitad de la noche con un edificio abandonado donde escucha un sonido extraño. Se trata de una banda de niños de entre seis y doce años apiñados alrededor de un televisor estropeado, uno de ellos está imitando los programas de televisión antiguos. Creo que es bello. Y por eso me atrae tanto la poesía. Siempre que haya personas, podrán recordar palabras y combinaciones de palabras. Nada excepto la poesía y las canciones puede sobrevivir a un holocausto. Nadie es capaz de recordar una novela entera. Nadie puede describir una película, una pieza de escultura, una pintura. Pero siempre que haya seres humanos, las canciones y la poesía podrán continuar.» De Hopkins, Jerry, «The Rolling Stone Interview», *Rolling Stone*, 26 de Julio de 1969, recopilado en *The Rolling Stone Interviews*, Paperback Library, Nueva York, 1971, pág. 212.

The Medallions, «Buick'59», Dootone, 1954.

Jess, *Tricky Cad*. Véase *Jess, a Grand Collage, 1951-1953*, Robert J. Berthof (ed.), Albright-Knox Gallery, Buffalo, Nueva York, 1993; y *Made in U.S.A.: An Americanization in Modern Art, The '50s and '60s*, Sidra Stich (ed.), Berkeley, California, 1987.

Berman, Wallace, *Support the Revolution*. Amsterdam Insitute for Contemporary Art, 1992. Incluye muchos *collages* Verifax, algunos en color. Véase también, *Semina Culture: Wallace Berman & His Circle*, Kristine McKenna, D.A.P./Santa Monica Museum of Art, Nueva York/Santa Mónica, 2005.

Kerri, Shawn, citada en Grushkin, Paul D., *The Art of Rock: Posters from Presley to Punk*, Abbeville, Nueva York, 1987, pág. 442 (entrevista), pág. 443 (obra).

End of the Night

La aparición de The Doors marcó un hito en la historia del rock 'n' roll de Los Ángeles, de Los Ángeles y de Estados Unidos. Esto se debe a que en su música podías oír un augurio de que el futuro, el futuro próximo, contenía historias que nadie imaginaba que querría escuchar, a las que la gente no podría volver la espalda, que la mantendría despierta, inquieta ante el más leve sonido anómalo, aterrada e indignada por sus propias fantasías. Después de Charles Manson, las personas podían volver la vista atrás hacia «The End», «Strange Days», «People Are Strange» y «End of the Night» y escuchar lo que Manson había hecho como si todavía no hubiera ocurrido, como si debieran haberlo sabido, como si, en las profundas texturas de la música, lo hubieran sabido.

Tal y como se publicó por primera vez en 1971, antes de que lo censuraran, *The Family: The Story of Charles Manson's Dune Buggy Attack Battalion* de Ed Sanders retrataba una ciudad de Los Ángeles que en sus sueños secretos se imaginaba nadando en su propia sangre. Describía una ciudad llena de gente que, cuando la mañana del 9 de agosto de 1969 despertó para enterarse de que en el 10050 de Cielo Drive habían asesinado brutalmente a Sharon Tate, Jay Sebring, Voytek Frykowski, Abigail Folger y Steven Parent en la casa que Tate, embarazada de casi nueve meses, había compartido con su marido Roman Polanski —asesinados, como se

supo después, por miembros del grupo de Manson, Parent Shot, siguiendo instrucciones suyas, las víctimas sumaban más de cien cuchilladas, los cuerpos abandonados en posturas crípticas aludiendo a los rituales de una iglesia desconocida—, prácticamente corrió a lavarse las manos al lavabo. No importó que al día siguiente, a primera hora de la mañana, el líder de la secta junto con sus seguidores eligieran al azar a la acaudalada pareja formada por Rosemary y Leno LaBianca para asesinarlos y escribir HEALTER SKELTER en las paredes de su casa, por la canción de los Beatles que Manson había descifrado como una llamada al apocalipsis; o que, unos meses antes, los Beach Boys en su álbum *20/20* hubieran incluido «Never Learn Not to Love» firmada en los créditos por D. Wilson/Charles Manson; o que la canción, una de las muchas que Manson había intentado grabar, se titulara originalmente «Cease to Exist» [Dejar de existir]. El *modus operandi* de los crímenes parecía apuntar con tanta insistencia al más allá que la gente se agarró a ello como si fuera la prueba de que, en un sentido social, los crímenes no eran reales; la desesperación con la que las personas convirtieron en fetiche los hechos del horror fue la prueba de que se negaran a aceptar que tuvieran algo que ver con ellos.

Crímenes mucho peores, menos obvios, más confusos y más comunes que el parricidio y la violación de su madre por parte del cantante acechan en «The End»; esta es la razón por la que los versos realmente aterradores son aquellos en los que el cantante visita a su hermana y a su hermano, y no sabes si es para asegurarse de que están dormidos o de que nunca volverán a despertarse. Pero incluso eso era demasiado detallado, demasiado concreto. Sobre el escenario, las auténticas cuevas existían en las vacilaciones, las ondulaciones del ritmo, la pura belleza en el tono

de Jim Morrison cuando dejaba que su voz diera forma a ciertas palabras —«*nights*», «*die*», «*limitless*», «*hand*» [noches, morir, ilimitado, mano]— o cuando un verso que había escrito parecía arrancar de Morrison una confianza, una presciencia, que producía un fraseo tan bello que podía deslizarse sigilosamente dejándote con una sensación de paz, no de guerra: «El final de todo lo que queda en pie».

En el verano de 1969, la gente escuchó de nuevo los álbumes de The Doors y se dijo: «Sí, todo estaba allí». Realmente lo estaba. No importaban las Puertas de la Percepción. El nombre del grupo estaba implícito en el primer tema de su primer álbum: «Break on Through (To the Other Side)». No era una gran canción. Haciendo uso de todas las artimañas del rock más estridente y trepidante, era tanto una canción plana como una canción protesta antibelicista. Pero quería decir lo que decía, y eso era parte de lo que te ibas a encontrar cuando derribaras las puertas.

«The Doors deberían haber estado en Monterey», dijo el *disc jockey* Tom Donahue en la KMPX, la emisora de San Francisco que había estado pinchando *The Doors* como si fuera un anuncio desde su publicación seis meses atrás, después de que el Monterey Pop Festival terminara en junio de 1967, preguntándose por qué no habían estado allí, a pesar de que en cierto modo eso tenía mucho sentido. «¡Este es el público del amor!», dijo el pobre Otis Redding, todavía vivo, durante su actuación en el festival; The Doors no eran el público del amor. No habrían podido tocar nada más desgarrador que «Ball and Chain» de Big Brother and the Holding Company, aunque Janis Joplin y sus chicos fuesen unos *hippies* encantadores con grandes sonrisas y corazones abiertos y a pesar de que dos de ellos fueran yonquis.

El fin de semana anterior al Monterey Pop Festival, The Doors aparecieron en el KFRC Fantasy Fair and Magic Mountain Festival, celebrado en el monte Tamalpais en Marin County, un evento organizado apresuradamente por una emisora de radio local para dar a San Francisco un verdadero festival y restregárselo en la cara a los magnates de Los Ángeles que estaban detrás del de Monterey. The Doors aparecieron a media tarde, bajo un sol de justicia, junto con los Seeds, un grupo de barrio que se haría famoso con los años por su minimalismo primitivo que pilló el espíritu del punk incluso antes que los Stooges; y Every Mother's Son, un grupo empalagoso, olvidado al instante, con un *hit* titulado «Come on Down to My Boat».

Todavía brillaba el sol a media tarde, pero cuando The Doors subió al escenario pareció como si una nube estuviera cruzando el cielo. Después de la velocidad de los redobles de batería de «Pushin' Too Hard» de los Seeds, la mitad de las canciones que tocaron The Doors sonaron aisladas, varadas. No recuerdo si tocaron «End of the Night»; probablemente no, ya que lo hacían en raras ocasiones. Pero es esta canción más que ninguna otra la que encierra la historia que seguía, tratando de alcanzarla en la oscuridad, como un topo bajo tierra.

El arranque de «End of the Nigth» podría ser el «Gypsy Woman» de los Impressions: un crescendo descendiente de Robby Krieger que apaga las luces, una réplica de tres líneas de Ray Manzarek que dice que llevaba esperando esto desde el principio. Como sucede tan a menudo en el modo de tocar de Manzarek, puedes oír recuerdos de maratones de películas de terror que se emitían en televisión bien entrada la noche, o incluso, de forma más evidente, la música de programas de suspense de las primeras cadenas de

televisión, y esos recuerdos son superados de inmediato. Tan pronto como crees reconocer las alusiones, la música te lleva a otra parte, digamos más cerca de «Endless Sleep» de Jody Reynolds, pero como siempre más sosegada que esta, más segura, decidida, fatalista, en guerra con todo.

En segundos, la canción está bajo el agua. Morrison nada a través de ella, una brazada detrás de otra, sintiendo las corrientes internas entre los dedos. El dibujo descendente de la guitarra se repite hasta que empieza a desparecer en un redoble de John Densmore.

El centro de la actuación lo constituye el modo en que Morrison simplemente, tranquilamente canturrea el título de la canción, cuatro veces, primero en mitad del tema, luego al final. Siempre que canta la frase por cuarta vez, la convierte en un único objeto que se desvanece mientras canta, como si nunca hubiera estado allí, como si los tres primeros acordes de las frases anteriores, más claros y sólidos, fueran fantasmas. «*End of the night end of the night end of the night end of the night*»: una calavera que puede sostener a contraluz, hasta que dentro del poema «Augurios de inocencia» de Blake ves «El tigre».

Poco menos de una semana después de la matanza múltiple del 10050 de Cielo Drive, el Festival de Música y Arte de Woodstock —«Tres días de paz y música»— comenzó en White Lane, Nueva York. Si el mundo hubiera sabido entonces que los cuerpos masacrados de Sharon Tate y de sus invitados habían sido obra de una comuna *hippy*, un grupo que hubiera sido bienvenido y que se hubiera sentido como en casa en Woodstock, la cobertura de la prensa de la poderosa comuna de 450.000 *hippies* que se

establecieron por poco tiempo en Woodstock —había casi tanta gente en Woodstock como en aquel momento americanos en Vietnam— tal vez no habría sido tan amplia. Tanto es así que los periódicos de mayor tirada contemplaron con reticente sobrecogimiento la placidez del encuentro, la revista *Life* publicó a toda prisa una edición especial, y el augusto solemnizador Max Lerner sentenció «un punto de inflexión en la conciencia que las generaciones tienen las unas de las otras y de sí mismas». La leyenda de Woodstock continuó intacta e impoluta. Nunca se llevó a cabo la conexión Manson. Ni siquiera su inmediata secuela a finales de 1969 —conocida en un principio como Woodstock West, más tarde conocida como el desastre de los Rolling Stones en Altamont — ensombreció la magia. En 1970, la película se estaba pasando en todo el mundo. En 1989, manifestantes en la plaza Tiananmen se concentraron alrededor de una réplica de la Estatua de la Libertad antes de que los masacraran y dijeron a los periodistas que Tiananmen era «su Woodstock».

The Doors tampoco participaron en Woodstock. Pero estuvieron más presentes en el 10050 de Cielo Drive, volviendo la vista hacia lo que habían profetizado, intentando junto con todo el mundo sobrepasar la debacle del momento actual.

«End of the Night», *The Doors,* Elektra, 1967. Una valiosísima y susurrante versión demo de 1965, llena de efectos vocales monstruosos hasta el gran final; nada del otro mundo de no ser por la tentadora armónica del hermano de Ray Manzarek, Jim Manzarek, que insinúa la canción que la banda, todavía sin Robby Krieger, tenía que encontrar. Véase «Without a Safety Net» en *The Doors Box Set,* Elektra, 1997.

Sanders, Ed, *The Family: The Story of Charles Manson's Dune Buggy Attack Battalion,* Dutton, Nueva York, 1971; poco después de su publicación, obligaron

a Sanders a retirar un capítulo aterrador sobre El Proceso, también conocida como la Iglesia del Juicio Final. Véase también la versión actualizada *The Family: The Manson Group and Its Aftermath*, Nueva York, 1989.

Roadhouse Blues

Un día cualquiera de 2011, «Sharp Dressed Man» de ZZ Top se emitió por la radio. Igual que a The Doors, muchas emisoras les dedican un montón de tiempo en antena; aunque todo lo que escuchas pertenece a un mismo año, 1983, y a un mismo álbum, *Eliminator*. Es fuerte, divertido, con la guitarra de Billy Gibbons a modo de guía en la red de cavernas que corren por debajo de toda la superficie de la tierra, a pesar de que *Eliminator* no contiene el mejor single de ZZ Top, «My Head's in Mississippi», de 1990, que nunca ponen por la radio. Esa canción parece haber sido concebida y cantada —o, si el compositor ya hubiese fallecido, soñada— con la cabeza del cantante dentro del inodoro de un bar llamado inevitablemente Longhorn, donde el tío cuya voz escuchas ha ido a vomitar. Tanto si lo ha hecho como si no, cuando abre la boca por primera vez para decir sus palabras, la habitación todavía está dando vueltas, pero al menos también las está dando él: la verdad es que no quiere estar en ningún otro lugar. Una vaquera desnuda flota a la deriva por el techo del pequeño y mugriento local como una nube. No puede creer lo afortunado que es.

Cambio de emisora, me topo directamente con «Got Me Under Pressure» de ZZ Top —una de las canciones de *Eliminator*, unas diez veces más dura que «Sharp Dressed Man». El final —esta vez con Gibbons saltando ríos y abriéndose paso a través de montañas

— está tan delirantemente succionado por sus propios ritmos rotos y superpuestos que me llevó un rato darme cuenta de que la radio había seguido emitiendo otra canción sin solución de continuidad; algo que se parecía tanto a una versión fantasma de *Eliminator* que no lo reconocí de inmediato como «Roadhouse Blues».

Sonaban como si estuvieran tocando en la banda del otro. «Roadhouse Blues» se publicó en 1970, como cara B del desvaído «You Make Me Real», que nunca alcanzó el Top 40. Se convirtió en un éxito a lo largo de los siguientes cuarenta años; ahora, mientras seguía sonando en la radio, parecía más profunda, más intensa, nueva. Comparado con Billy Gibbons, golpeando esta vez con su guitarra y su voz distorsionadas la puerta de hojalata del bar en el que The Doors están tocando, Jim Morrison parece ronco.

Abriendo el álbum *Morrison Hotel* de 1970, «Roadhouse Blues» era un tornado: intenso, inflexible, rápido, estridente, llamativo y, sobre todo, grande. No tenías que escuchar la ambición estética en su interior, ni la desesperación, la miseria, persiguiendo a la banda a la carga como una mala conciencia. Era emocionante. Si eras un fan de The Doors, quizá hubieras dicho, *Por fin han encontrado el camino de vuelta a su verdadera música*, aunque nunca antes hubieran pisado tan fuerte. Lo que ha sustentado la canción a lo largo de más de cuatro décadas, lo que ha hecho que fuera creciendo, es otra historia.

Waiting For the Sun, publicado en junio de 1968, número uno, y *The Soft Parade*, publicado un año después y que no pasó del número seis, los dos álbumes anteriores a *Morrison Hotel* —una vez superada su apertura arremete contra sí mismo en un insulso y vago rondó a ninguna parte— eran ambos chistes muy malos no importa sobre quién tratasen. *Waiting for the Sun*: cierto sol místico, quizá,

porque en Los Ángeles uno no espera al sol, a menos que esté esperando a que desaparezca el esmog, en cuyo caso puede esperar eternamente. *The Soft Parade*: al principio, una ola dirigiéndose hacia el sonido de un desfile [*parade*], a pesar de que la palabra dominante era *soft*. Ambos discos estaban llenos de palabras sin razón alguna para haber sido escritas, mucho menos cantadas. La música improvisaba inútilmente sobre ritmos entrecortados, melodías truncadas tan faltas de gracia que la mayor parte del tiempo Jim Morrison sonaba como si estuviera dando un discurso y, en cuanto a eso, un discurso menos dirigido a las hordas imaginarias reunidas de cinco a una que estaban asumiendo el control, que a una sociedad rotaria. *The Soft Parade* se abría con «Tell All the People»… «Dile a todo el mundo», ¡que no compren este álbum! Robby Krieger había escrito la canción. Morrison sonaba como si tuviera una bolsa en la cabeza, de modo que nadie sabía quién estaba cantándola. A lo largo de todo el álbum había tontas trompas que golpeaban y cuerdas orquestales que ni mejoraban la música ni la empeoraban.

La música parecía reconocer su propia inutilidad; casi todo forzado, casi nada tocado. La banda dio con seis minutos satisfactorios durante los ensayos para *The Soft Parade*, dando vueltas alrededor de una melodía burlona y agradable, Morrison gritando alejado del micro, mariachis graznando al frente, la atmósfera de una coctelería donde el público está demasiado borracho como para que le importe, excepto la banda, que de algún modo lo encontraba interesante; como la aburrida, cansina y asqueada banda de bar en *Diner* reanimándose de repente cuando un cliente se sienta al piano y toca un *glissando* como si fuera el

mismísimo Jerry Lewis. Y resulta que The Doors estaban tocando «Guantanamera». Pero eso no estaba en ninguno de los dos álbumes; solo es algo que saldría a la superficie años después en una reedición. La canción más honesta de ambos álbumes era «Easy Ride», de *The Soft Parade*, que no era más que el equivalente de The Doors del «Do the Clam» de Elvis Presley, canción recordada como la peor que el cantante pudo hacer, aunque solo sea conceptualmente; y ¿quién podía superar el concepto? ¿Podía alguien hacer un disco peor? The Doors lo estaban intentando; podías escuchar el autodesprecio prorrumpiendo de las canciones como el sudor, si esa era tu idea de pasarlo bien. En serio, ¿qué eran *Waiting for the Sun* y *The Soft Parade* sino la versión de The Doors de bandas sonoras de películas de Elvis como *El trotamundos* o *Puños y lágrimas?*

Había una canción que no encajaba, que parecía existir en algún otro álbum. En *Waiting for the Sun*, «My Wild Love» era un canto del bosque, más distante, alejándose más allá en el pasado con cada *Huh huh huhn* doble sin palabras. Respiraba el mismo humo pagano que el relato «Emöke» de Josef Škvorecký, en el que un hombre se encuentra en un balneario checo a una mujer con el alma de alguien que sabe cómo rendir culto a los árboles. A los tres minutos, «My Wild Love» era infinitamente más experimental que los diecisiete minutos fálico-ambientales de «The Celebration of the Lizard», grabados por aquel entonces como una «obra experimental en proceso», tocada sobre el escenario en 1968, pero que no se publicó hasta mucho después de que la banda hubiera desaparecido. Con «My Wild Love» no podías situar dónde estabas, no sabías hacia dónde te dirigías, pero podías sentir que era algún lugar en el que ni tú ni los músicos habíais estado con anterioridad.

Ahondando en sí misma, en el viejo bosque europeo, el día más oscuro a cada paso, esto era un indicio, como la primera página de un cuento de hadas en un libro en el que habían rasgado el resto de páginas, de una historia inenarrable, la promesa de un viaje que podría seguir adelante indefinidamente, el canto revelando su bosque, el bosque generando su propio canto. ¿De dónde provenía esa canción? Salta a la vista que, en estos álbumes, de ningún sitio, aunque podías escuchar fragmentos de los cuentos que no contaba escondidos en «The End» y en «When the Music's Over». ¿Adónde fueron? A «Roadhouse Blues».

Antes, durante el primer día en el estudio, el 4 de noviembre de 1969, con la banda intentando editar la canción, el arranque fuerte y distorsionado de Krieger, el esqueleto desnudo del ritmo, está allí para un fragmento titulado «Talking Blues». «*Me and my baby walking down the street*» [Yo y mi chica caminando por la calle], Morrison arrastra las palabras, sonando como si eso fuera exactamente lo que está haciendo. «*We's being friendly to every person we meet Say, hi, neighbor, how you doin'? Hey, Dylan, how you doin'*» [Somos simpáticos con todas las personas que encontramos a nuestro paso *Decimos, hola vecino ¿cómo va eso?* Eh, Dylan, ¿cómo va eso?]; como si acabaran de cruzarse en la cubierta de *The Freewheelin' Bob Dylan*, uno de los álbumes preferidos de Morrison. Pero para la primera toma denominada «Roadhouse Blues» está ese *riff* y nada más. Toda la sección rítmica es brusca, da saltos; mientras Krieger sigue adelante, con energía, con ambición, se va quedando retrasado con respecto a su propio ritmo. Todo resulta poco apropiado, aunque existe una meta: *Aquí podría haber algo si consiguiéramos encontrarlo*. «El tema era trabajar completamente a ciegas», dijo George Grosz sobre su vida

como dadaísta en Berlín después de la Primera Guerra Mundial; el reto era crear la oscuridad. Moviéndose a ciegas, hacia allí se dirigen.

Quizá rememorando una noche en el Whisky cuando Them actuó después de los bandazos de «Back Door Man» de The Doors, con su propia carrera agónica a través de «Baby Please Don't Go», esa es la canción que Morrison está cantando ahora, o cantando en círculos. Es un poste indicador, un puntero. Cae en palabras sin sentido, las sílabas colisionan entre sí, pero es un intento de encontrar el ritmo que no quiere mostrar nada, de embaucarlo para que les dé al menos las líneas básicas de la canción. Hay un solo de guitarra, fuera de lugar. Morrison comienza un verso —«*Woke up this morning*»— pero se aparta de él, como si estuviera avergonzado de sus propias palabras, arrepentido. Es puramente la voz de un blanco con la cara pintada de negro —«*Well, ah woke up this moanin'*»— y casi se oculta a su vista, su voz arrastrando las palabras contra sí mismo, el sonido de alguien que canta con la boca cerrada. Regresa a palabras que no son palabras, sonidos que en la canción terminada podría ser

Beep a gunk a chucha
Cronk cronk cronk
You gotta eatch you puna
Eatch ya bop a lula
Bump a kechonk
Ease sum konk

El largo pasaje no es ni remotamente transcribible aquí, una carrera contra el lenguaje por su propio bien: el bien de la carrera, no del lenguaje. Habla en alfabetos secretos; Morrison se estaba

llamando a sí mismo poeta, pero ¿y si podía llamarse así? La poesía quiere comenzar por el comienzo del lenguaje, o antes de él, utilizar palabras comunes como si nadie las hubiera oído nunca antes. ¿Es esto lo que estaba ocurriendo en la tercera toma de la canción? Fuera lo que fuese, The Doors no se habían escuchado nunca hablando ese lenguaje, más cercano a la glosolalia que a un dispositivo —el sonido que canta el cuerpo— que prescindiera de la mente. Con las palabras entrecortadas, dichas hacia atrás, desenrollándose como un hilo de ADN, la banda estaba de vuelta en el bosque, tratando de alcanzar sus canciones.

Siguen aporreando la puerta de la canción durante ese primer día. Hay veces en que suenan como la banda de un bar, de madrugada, sin nadie alrededor. El ritmo nunca es de una pieza, pero hay momentos en los que algo que no acaba de ser una canción, que quizá sea más que una canción, está presente, como una aparición; entonces no es más que otro paso en falso. Siempre que vuelve ese último verso, «*Woke up this morning*», Morrison se aleja de él retrocediendo. ¿Por qué sigue cantándolo?

El marco es distinto al día siguiente. Lonnie Mack, el gran guitarrista de blues de Indiana, famoso por su versión de «Memphis» de Chuck Berry, de 1963 —una búsqueda totalmente instrumental de cada matiz de ritmo en la canción, convirtiendo lo que en manos de Berry quizá hubiera parecido, por extraño que parezca, una simple pieza de música country balbuciente en un laberinto de soñadora complejidad—, acababa de firmar un contrato con Elektra. Merodeaba por allí; The Doors le pidieron que tocara el bajo. Es muy probable que la banda no conociera su balada soul «Why», una de las canciones americanas más dramáticas y dolorosas jamás grabada —un ataque al corazón cuando llega al

último verso, al que el cantante sobrevive a su pesar— pero sabían que estaban en el estudio con un hombre que, como el cantante de blues Skip James de Mississippi dijo una vez a un fan efusivo, había ido y venido de sitios a los que ellos no llegarían jamás. Pero ellos también habían ido y venido a sitios a los que Lonnie Mack nunca llegaría. Tenían que estar mutuamente a la altura.

Una y otra vez, Morrison —que podría estar en un *nightclub* diáfano o en el escenario vacío de Elvis, abordando a los transeúntes por la calle o llevando a un aparte a los parásitos en el estudio— continúa cantando sobre cómo «*Money beats soul, every time*» [El dinero siempre vence al alma]. Parece haber compuesto esta parte de la canción —o estar utilizando el verso y su disfraz «*Ladies and Gentlemen, on this stage, for the first time in the Western world, we have: money beats soul, every time*»[1]— para mantener a distancia la canción que tiene que cantar, hacer, encontrar, demostrar.

Tal vez a causa de la presencia de Mack, o al ritmo saltarín que este contribuye a establecer, por primera vez la dimensión íntima de la canción, sus posibilidades rítmicas, comienzan a tomar forma. Por primera vez el ritmo es fuerte. Kreiger todavía no consigue tocar la guitarra a tiempo, pero a su manera hay libertad en su forma de tocar, y pronto comienza a volar. «Vaya, me desperté»; todavía allí, algo moralmente reprobable sucede en esas líneas, hay algo en ellas que aparta con fuerza a Morrison de sus propias palabras, y canta sin convicción, como si fuera un mal sueño.

De nuevo Morrison se sumerge en un monólogo: hay dos canciones y una de ellas tendrá que evolucionar por sí misma antes de que la otra pueda hablar con su propia voz. «*Money beats soul*» declara el cantante sobre el piano de un *nightclub*, después de diez

peticiones de más de «Stardust», borracho pero dando forma a sus palabras con cuidado creyendo que todavía hay alguna persona en la sala a la que puede engañar. Canta suavemente: «*I-got-something-to-tell-you-about-your-soul*» [Tengo algo que decirte sobre tu alma]. Deja de canturrear. «*Your soul ain't worth shit. You know how much your soul's worth? Your soul's worth as much as you can get on Wall Street, my dear. Now, you may think I'm cynical, or dangerous, to tell you that. You may think I'm, ah, a little hard to take —hey— listen, doll, I'll tell you the goddamn truth*»[2] —y masculla como si tuviera la boca llena de guijarros— «*Money beats soul, every time.*» Hay más de esto.

De nuevo, «Roadhouse Blues». Esta vez John Densmore está dándole una vitalidad a la música que antes no tenía. Su sonido es todo determinación; un sonido que, de algún modo, no puede recuperarse, cada ritmo un paso en un viaje que no puedes desandar. Hay confianza en la forma en que Krieger toca la guitarra que anima la música, que proporciona a todo el mundo un altiplano al que llegar. Morrison grita sus palabras, limpiamente —«*Keep your eyes on the road, your hands upon the wheel*» [Mantén los ojos en la carretera, las manos sobre el volante]—, arrastrando el *wheel* hacia abajo, creando una sensación de peligro, el uso del formal *upon* expulsando la historia del presente, a un pasado-futuro en el que las normas no serán aquello a lo que estás acostumbrado, sea lo que sea. Krieger se enrolla en melismas largos y lúcidos, una presencia tremenda. Morrison vuelve sin rumbo a «Baby Please Don't Go», pero solo un momento, como para orientarse mientras pide al grupo que vaya más despacio, que espere.

La música es toda rodajas en la actuación que se publicó, cuchillos haciendo cortes en la canción, cada penetración dejándola

más fuerte, mayor, más una cosa en sí misma, indiferente a cualquier error. La historia es simple. Hay un bar de carretera. La gente va allí a emborracharse, a encontrarse con otras personas. Tiene *bungalows* en la parte de atrás. La orden al principio de la canción es tan seria, tan merecida, que casi te hace mirar de reojo mientras escuchas, mientras mantienes los ojos en la carretera, mantienes la velocidad constante, para llegar allí antes de que sea demasiado tarde, de que la banda haya recogido y de que los *bungalows* ya estén todos ocupados. El sonido de la batería mantiene la unidad de la canción mientras la guitarra va en una dirección; el cantante en otra. «Musicalmente, Robbie es más complejo como guitarrista», había dicho Morrison en 1969, «sus cambios de acordes, bellas melodías y todo eso, y lo mío es más una vena bluesera: prolongada, intrincada, básica y primitiva.» Mientras The Doors existieron, nunca estos dos aspectos ejercieron una mayor y más positiva tensión que en esta actuación. Cada instante es una canción completa: una historia, encontrada en el acto, comenzando en la mitad, que parece totalmente abierta, una historia que podría irrumpir en cualquier dirección. Un frase repetitiva aparece de la nada: «*SAVE OUR CITY! SAVE OUR CITY!*» [¡Salvad nuestra ciudad!].

El 2 mayo de 1970, en un concierto en Pittsburg, la banda entra a martillazos en la cuarta canción. Les llevará siete minutos provocar, exigir, amenazar a la canción para obligarla a renunciar a todo aquel secreto que fue contado para ser revelado, y el drama evoluciona cuando Morrison, con su voz ya desesperada, preternaturalmente plena, expandiéndose a cada verso, desciende hasta la ciénaga burbujeante de la melodía, el lugar sin palabras. Desparece en las fauces de la música y no se detiene, *you gotta cronk, cronk cronk sh*

bomp bomp cronk cronk cronk eh hey cron cronk cronk ado ah hey che doo bop dag a chee be cronk cronk well rah hey hey tay cronk cronk see lay, hey; todo ello sostenido durante un minuto sin interrupción. Es más duro de lo que parece. La presión aumenta con cada medida de sonidos vocales, el placer es más profundo, el abandono más completo, la libertad de las palabras, significado, canción, banda, éxitos, público, policía, cárcel y de uno mismo más real, preciosa y segura de desaparecer en la próxima curva si no mantienes los ojos en la carretera. En ese largo minuto, Morrison canta toda la canción en otra lengua, una que solo él sabía hablar, pero que cualquiera podía entender. No nos dejó ningún documento en el que suene más realizado como artista, como alguien que lanzó un guante a tierra y dijo, a sí mismo, a ti, a quienquiera que estuviera escuchando, a quienquiera que no lo estuviera, sigue *eso*.

Cuando The Doors grabaron «Roadhouse Blues» en noviembre de 1969, el arresto en Miami de Morrison el marzo anterior, los tres meses de conciertos cancelados por todo el país que le siguió, la amenaza en ciernes del juicio al año siguiente, la probabilidad de acabar en la cárcel, y después de eso el final de la banda, solo fueron los demonios más obvios. El fantasma de la carnicería de Manson se cernía sobre todo icono de Hollywood, parásito o músico de rock ’n’ roll como si fuera el Vietnam de Los Ángeles. Todo el mundo —gente que había estado en la órbita de Manson, como Neil Young, o cualquiera que conociese a alguien que conociese a alguien que lo estaba, que era todo el mundo— creía que había una lista de personas a eliminar, realizada por aquellos mansonitas que esperaban pacientemente, en apariencia, la palabra del mesías. Había razones para pensar que las bandas de Manson solo eran

una primera brigada —un lumpen vanguardista, podría decirse— de una red de sectas que llevaban años esperando su oportunidad, desde finales de los años cuarenta, decían algunos, cuando el mago sexual británico Aleister Crowley, John Parsons, fundador del laboratorio de propulsión a chorro, y L. Ron Hubbard practicaban rituales satánicos en Pasadena, organizados para convocar a la puta de Babilonia y a concebir un anticristo vivo.

Bebida, miedo: Morrison no necesitaba más que a Manson —o, para el caso, cualquier albergue para indigentes de Hollywood en el que estuviera durmiendo una noche cualquiera— para seguir bebiendo. Llevaba años siendo un borracho: inesperadamente un borracho más decidido, violento, serio, reflexivo, inepto, poco fiable, un degenerado más insoportable de lo que sus amigos, su novia, los otros miembros del grupo hubieran visto antes. «Y si… ¿Te apetece hablar sobre el alcohol?», Morrison preguntó a Jerry Hopkins en el verano de 1969. «Solo una breve charla. Nada de cháchara. ¿Alcohol frente a drogas?» ¿Una entrevista en la que la estrella pide permiso al periodista para hablar sobre algo que le importa? ¿Cuándo ocurre algo así? «Cuando te emborrachas… controlas totalmente hasta cierto punto», dijo Morrison. «Es una elección tuya, cada vez que tomas un sorbo. Tienes un montón de pequeñas posibilidades entre las que escoger. Es como… supongo que es la diferencia entre el suicidio y una lenta capitulación.» «¿Qué quieres decir?», preguntó Hopkins. «No lo sé, tío», respondió Morrison terminando la entrevista con una floritura de *showman*: «Vamos ahí al lado a tomar una copa».

Todo eso estaba en «Roadhouse Blues»: no a modo de autobiografía, no a modo de confesión, no como un grito de ayuda o como un vete a la mierda a quien fuera que preguntara, sino, como

a Louise Brooks le gustaba decir citando de un viejo diccionario, «una composición épica subjetiva en la que el autor implora licencia para tratar al mundo según su punto de vista». Finalmente, para la toma original de la canción y casi siempre después, el último verso salió adelante con su propia voz. Todavía había un matiz de voz negra, pero no vergüenza. Eran los versos más dolorosos y decididos de la canción mientras se cantaban: los versos más convincentemente fatalistas en toda la trayectoria de The Doors.

«Después de la guerra», dijo una vez un amigo sobre el tranquilo e introspectivo escritor de novelas de espionaje británico Eric Ambler, cuyos héroes de preguerra eran ingleses normales que se ven envueltos en el proceso de gestación de la hegemonía fascista de Europa en los años treinta, y cuyas novelas de misterio de posguerra solo eran complejos entretenimientos faltos de cuestiones morales, «debió haber perdido su sentido del miedo». Lo que The Doors volvieron a descubrir en «Roadhouse Blues», la voz que volvieron a encontrar, no era ningún estilo en particular, ninguna vuelta a los fundamentos, a lo esencial, a las raíces, sino el lenguaje del miedo que guio a *The Doors*: no las palabras, sino el modo en el que se cantaban las palabras, se les daba la vuelta, se examinaban mientras pasaban como un rayo, la forma en la que funcionaban como una cartulina indicando el título de los pasajes musicales, que es desde donde habla el lenguaje.

Al principio parecían melodramáticos, incluso parecía que sentían lástima de sí mismos: «*Well, I woke up this morning, and got myself a beer Well, I woke up this morning, and got myself a beer The future's is uncertain and the end is always near*»[3]. Morrison se abalanza amenazante sobre *beer* las dos veces. Deja colgando en el aire la última frase, se la ventila rápido como si fuera un parte

meteorológico. No era su muerte lo que hacía que se te pegara el verso, lo que hacía del resto de la canción una carretera cuyo propósito era llevarte precisamente a ese lugar. Llevaba más de cuarenta años en el aire, la canción actualizándose con el tiempo, la canción progresando como si hubiera visto y luego aceptado por adelantado cada nuevo giro en la historia, la canción no ha sido derrotada ni reducida ni suavizada por el tiempo, sino que ha ido ajustándose a él ritmo a ritmo, paso a paso.

ZZ Top, «My Head's in Mississippi», Warner Bros, 1990.

«Push Push» (también conocida como «Guantanamera»), *bonus track* en *The Soft Parade,* Elektra, 1969.

Elvis Presley, «Do the Clam», RCA, 1964, Top 21. De *Girl Happy*, y mejor en *Elvis Greatest Shit!!* Versión pirata de Dog Vomit, 1984. Coescrita con Dolores Fuller, que en *Glen o Glenda* de Ed Wood, en 1953, le daría al director travestido el jersey de angora que deseaba más que cualquier carne. «*Turn and tease, hug and squeeze / Dig right in and do the Clam*» [Date la vuelta y juega, abraza y aprieta / cava y haz la almeja], ¿A qué distancia está de «Touch Me»? A bastante distancia, si aceptas el doble sentido.

«My Wild Love», *Waiting for the Sun,* Elektra, 1968.

Škvorecký, Josef, «Emöke» 1963, incluido en *The Bass Saxophone*, Knopf, Nueva York, 1979. [Hay trad. cast.: *El saxofón bajo*, Alianza Editorial, 1988.]

«The Celebration of the Lizard», *bonus track* en la reedición de *Waiting for the Sun,* Elektra, 2006. Una actuación en directo de 1969 fue publicada en 1970 en *Absolutely Live*, Elektra.

«Roadhouse Blues», tomas descartadas, 4 de noviembre de 1969, «Talking Blues», tomas 1-3, 6; 5 de noviembre, toma 1; «Money Beats Soul», tomas 13-15. *Bonus track* en *Morrison Hotel,* 1970. Elektra, 2006.

Lonni Mack, «Memphis», Fraternity, 1963, Top 5. Incluido con «Why» en *The Wham of That Memphis Man!* Reeditado por Elektra en 1969 como *For Collectors Only.* Para «Why», véase GM, «Sons Left Out of Nan Goldin's *Ballad*

of Sexual Dependency», *Aperture*, invierno de 2009. También estuvo el 5 de noviembre como artista invitado en «Roadhouse Blues» John Sebastian, de los desaparecidos Lovin' Spoonful, invitado para que volviera a grabar la armónica de blues que atravesaba la canción como un caballo desbocado. Apareció en los créditos como G. Pugliese para eludir «la letra pequeña de su contrato en solitario con Reprise Records», según las notas del libreto de la reedición de *Morrison Hotel* de 2006. John Densmore: «Años después, Paul confirmó mis sospechas de que entonces, a John, como a algunas personas del público, le avergonzaban The Doors. Sebastian no quería que lo relacionaran con el grupo. La violenta reacción que sobrevino cuando cambiamos nuestro precioso sonido Doors al incluir una orquesta en nuestro cuarto álbum había escalado con el incidente de Miami, y todavía seguía latente»; aunque si hubiera utilizado su nombre real, Sebastian, probablemente habría acabado cantando el tema principal de *Welcome Back*, *Kotter*. Densmore, John, *Riders on the Storm: My life with Jim Morrison and the Doors,* Delta, Nueva York, 1991. [Hay trad. cast: *Jinetes en la tormenta*, Grijalbo, Barcelona, 1991.]

Jim Morrison, sobre la música, entrevista con Jerry Hopkins, «The Rolling Stone Interview», *Rolling Stone*, 26 de julio de 1969, recopilado en *The Rolling Stone Interviews*, Paperback Library, Nueva York, 1971, pág. 221.

Jim Morrison, sobre el alcohol, *ibídem*, pág. 232-233.

«Roadhouse Blues», Pittsburgh City Arena, 2 de mayo de 1970, *Live in Pittsburgh 1970*, DCM/Bright Midnight/Rhino, 2008.

«You Make Me Real» / «Roadhouse Blues», Elektra, 1970, Top 50.

Queen of the Highway

Dependiendo de cómo la escuches, esta canción es la imitación que Bill Murray hace del hortera de discoteca Nick Winters, mientras se pasea de mesa en mesa, entrelazando las palabras del estándar o *hit* del momento que sea que esté cantando con el mismo babeo multiuso que escupe sobre recién casados o veraneantes o empresarios acompañados por prostitutas o parejas listas para divorciarse en cualquier momento que no lo estrangulan allí mismo porque son muy educados («*'Lost in a roman wilderness of pain', hey, we've all been there, right?*» [perdido en una jungla romana de dolor, eh, todos hemos estado allí, ¿no es cierto?]); o es el último de los incontables cantantes de salón que siempre guardan dos copias de *Chet Baker Sings*, un LP para ponerlo, el otro todavía retractilado, inmaculado, para contemplarlo, para sostenerlo entre las manos, para pasearse por la habitación mientras escucha el primero, susurrando «I Fall in Love Too Easily», «But Not for Me», «My Funny Valentine». O es abandonar una carrera ya suspendida sobre un vacío de nada, donde casi todos los cortes del álbum solo pretenden ser una canción, no una apuesta inútil y desesperada contra la ruina. En *Morrison Hotel*, de 1970, esta canción —estas palabras y esta melodía— da la impresión de ser la obra de unos músicos que no confían en sí mismos. Las pausas melodramáticas, los efectos chirriantes rompen la canción, prácticamente la atacan,

cada vez que esta parece a punto de hablar; cualquier encanto que la canción pueda tener se entrega al histrionismo en cuanto un estado anímico amenaza con ejercer su propia gravedad —su propia influencia en la historia—, con cubrir palabras como «princesa» o «pradera» con el arrepentimiento de las oportunidades desperdiciadas.

Pero existe otra versión de la canción. Haciendo el tonto en el estudio, con John Densmore procediendo con precaución, esperando en apariencia avanzar aun cuando lo hace, con el músico de sesión Harvey Brooks al bajo y Ray Manzarek desplegando una fantasía para piano post *Birth of the Cool*
—Manzarek está tocando sin pensar, sin sentir, las mismas secuencias a las que está acostumbrado en esta canción o en cientos de otras, miles de veces antes, ni con más alma ni con menos, la música de alguien que no tiene nada mejor que hacer, que no puede hacer nada más—, haciendo el tonto, Jim Morrison puede ignorar a The Doors, sus triunfos y sus errores. Puede ignorar a sus compañeros de grupo y a sí mismo. Puede ignorar al público, al que sea, y fingir que no existe, que nunca existió, o que dejará de hacerlo pronto.

En este momento, él y los demás pueden fingir que la banda nunca existió, que en vez de reclutar a un guitarrista y mover su demo de 1965, grabada en los estudios World Pacific, en los que había grabado el mismísimo Chet Baker, se han quedado exactamente donde estaban; *¿por qué no firmamos con el pequeño sello discográfico de jazz?*; y aunque el Ray Manzarek Quartet nunca fue más al norte de Santa Bárbara ni al este de Bakersfield, tocando por la tierra de Ross MacDonald hasta que cada carretera pareció realmente diferente, estaban esas *jam sessions* fuera de

horas, los domingos por la tarde, que nadie olvidó jamás. Como el día en que, después de semanas de *No sé si mola, tío*, Baker apareció de verdad, todos murmurando, aunque luego corriera el rumor de que solo había ido allí porque alguien había dicho que podía hacer contactos. Aquella cara de los años cincuenta, demasiado bella, había empezado a agrietarse y a perder frescura, los pómulos como cadalsos. Y ese tono que salía cuando cantaba, *No es real*, dijo alguien, aun cuando parecía no estar allí. Pueden fingir eso, o pueden fingir que después de que The Doors se fueran a pique, dos o tres de ellos aparecerían sin avisar en el Ruby Red o en el Piano Stick para hacer esa lenta versión extraña de «Light My Fire» —«Así la oí siempre», diría Morrison al público, media docena de mesas y la gente de la barra— y luego «Queen of the Highway», así, tan suavemente, el cantante con los ojos cerrados, tan a gusto consigo mismo que palabras como «monstruos» saldrían flotando de debajo de su lengua como algo ya olvidado, todas las ideas sobre el teatro, las grandes frases sobre el arte y el caos, la ambición de ser diferente, de marcar la diferencia, todo sentimiento del fin de los tiempos distinto de cualquier otro, todos los encuentros públicos, desangrados definitivamente, por fin.

«Era la antítesis de su amigo Art, que lo daba todo en cada nota que tocaba», escribe Geoff Dyer de Chet Baker. «Chet no ponía nada de sí mismo en su música y eso es lo que le daba patetismo.»

> La música que tocaba parecía abandonada por él. Tocaba las antiguas baladas y los estándares con una larga serie de caricias que no conducían a ninguna parte y que se hundían suavemente en la nada.
>
> Así había tocado siempre y así lo haría siempre. Cada vez que tocaba una nota, le decía adiós con la mano. A veces ni siquiera eso.

Era algo a lo que aspirar. «Queen of the Highway» —tal como una tarde cobró vida, Densmore abriéndose paso a golpecitos a través de la canción mientras Brooks, Manzarek y él mismo caminaban hacia su obligatorio, estereotipado y satisfactorio cierre *cool jazz*— era un gesto de despedida con la mano, pero al menos, sea lo que sea a lo que decía adiós, ya no estaba allí.

«Queen of the Highway», *Morrison Hotel*, Elektra, 1970.

«Queen of the Highway», descarte de *Morrison Hotel*, de «Without a Safety Net» en *The Doors Box Set*, Elektra, 1997.

Dyer, Geoff, *But Beautiful: A Book About Jazz* (1991), Picador, Nueva York, 2009, pág. 132. [Hay trad. cast.: *Pero hermoso: un libro de jazz*, Amaranto, Madrid, 1997.] Véase también: Hickey, Dave, «A Life in the Arts», en *Air Guitar: Essays on Art & Democracy*, Art Issues Press, Los Ángeles, 1997; y Gavin, James, *Deep in a Dream: The Long Night of Chet Baker* (2002), Chicago Review Press, 2011. [Hay trad. cast.: *Deep in a Dream: la larga noche de Chet Baker*, Mondadori, Barcelona, 2004]; que, como biografía, no es simplemente una cosa detrás de otra, como la mayoría de autobiografías, sino que siendo la biografía de un yonqui, la misma cosa después de otra y, de algún modo, en manos de Gavin, cada misma cosa diferente.

Take It as It Comes

No podría sacarse de la manga un ejemplo más sombrío de canción cuya música escapa de sus palabras: se las lleva lejos, las conduce hasta el borde de un precipicio.

Siendo una de los primeras canciones que grabaron The Doors, comienza como una canción de rock ’n’ roll convencional, o tan parecida a una canción de rock ’n’ roll convencional como nada de lo que hiciera The Doors, que no era mucho. En 2009, los compiladores de *Where the Action Is! Los Angeles Nuggets 1965-1968*, una colección de singles en 4 CD como los de los Leaves («Dr. Stone», su canción sobre drogas), los Standells («Riot on Sunset Strip»), Sonny and Cher («It’s Gonna Rain»), Captain Beefheart («Zig Zag Wanderer»), y muchas otras, la encontraron lo suficientemente convencional como para meterla a presión entre «One Too Many Mornings» de los Association (su *cover* de Dylan) y «Time Waits for No One» de los Knack (no esos Knack y tampoco la canción de los Rolling Stones de hacía siete años), «Pulsating Dream» de Kaleidoscope (que desgraciadamente intentó estar a la altura de su título) y «Tripmaker» de los Seeds (su canción sobre drogas). Pero los compiladores tuvieron que comprimir el sonido, desangrar los graves, subir los agudos, hacer que sonora todo enlatado, pequeño y tremendamente quejumbroso, como todo lo

demás, para conseguir que The Doors encajaran, y aun así no salió bien.

Como las demás canciones en *The Doors*, «Take It as It Comes» les salió redonda, grande, completa, una canción que respira su propio aire. A diferencia del resto, parece comenzar en medio de una canción mejor, arrancando a velocidad máxima, demasiado rápido incluso para darse la vuelta y mirar de dónde procedía la misma. Como un folio lleno de palabras, era poco más que una versión acelerada y acortada del trémulo *cover* que los Byrds hicieron de «Turn! Turn! Turn! (To Everything There Is a Season)» de Pete Seeger —«*A time to be born, a time to die*» [Tiempo para nacer, tiempo para morir]— de 1965, un magnífico e inexorable número uno en las listas de ventas. Si alguien hubiera tocado «Turn! Turn! Turn!» a modo de introducción de «Take It as It Comes», la versión de The Doors la habría hecho desaparecer, habría hecho que su alcance y alegría parecieran piadosas y alocadas. Si las dos canciones eran un Chevrolet Stingray y un Jaguar XKE atravesando el punto más negro de la carretera más peligrosa, el single de 45 rpm de los Byrds habría acabado siendo una mancha de grasa.

Robbie Krieger también comienza en medio, en medio de «Turn! Turn! Turn!»: con el mismo brillo que los Byrds dieron a su sonido, el mismo lirismo, la sensación de delicadeza y belleza, belleza como idea, concepto, algo más fácil de crear que de citar. Pero justo antes de que su gesto pueda ser registrado, John Densmore entra presionando, aporreando, girando por una esquina y saliendo de ella tan rápido que arrastra a todos con él. El coro llega en un instante y todo lo que sale de la guitarra de Krieger es percusivo, violento, igualando los melismas altos y desbordados de Manzarek a lo largo de la canción. A partir de ese momento, todos tienen la música en

las manos; pueden hacer con ella cualquier cosa en cualquier momento.

«*Time to live, time to die / Time to laugh, time to die*» [Tiempo de vivir, tiempo de morir / Tiempo de reír, tiempo de morir]: con escalofriante serenidad —como si llevara haciendo esto como mínimo durante tanto tiempo como Mick Jagger y solo ahora alcanzase su máximo potencial— Jim Morrison canta palabras que dicen que es necesario no apresurarse ni empujar, ser precavido, contenerse, caminar, no correr. Pero alza el vuelo con su primera línea, un salto de Ícaro, y las palabras son un chiste o un desafío, el cantante retando al oyente a creer en lo que dice. «*Don't move to fast if you want your love to last*» [No te apresures si quieres que tu amor perdure], canta, con las manos al volante, el pie en el suelo y los ojos bien cerrados.

Hacia la mitad de los escasos dos minutos de canción —aunque suceden tantas cosas y tan rápido que cuando el tema termina puede parecer que han tocado durante el doble o el triple de tiempo—, la banda se retira. Comparada con la cacofonía del momento anterior, la canción casi se queda en silencio, tan solo la línea de bajo del Fender Rhodes de Manzarek contando el tiempo, el efecto no es el de la canción avanzando lentamente, sino el de la música en total suspensión. Es un artificio convencional —el viejo truco de «Whole Lotta Shakin' Goin' On», el de «Shout»— pero parece totalmente nuevo. En vez de un bar de carretera con un público estridente sosteniendo de repente la respiración, es medianoche en una playa, las olas casi silenciosas, el cielo azul oscuro, la luna lo suficientemente brillante como para poder distinguir las caras y suficientemente cerca como para poder tocarla. Tal cual, quieres que la canción se quede ahí. No quieres que vuelva a la carretera.

No quieres que se mueva en modo alguno. Solo quieres… Y entonces, demasiado rápido, una casa se derrumba sobre la música y no consigues recordar que la canción llegó a detenerse, que no había un lugar al que ir excepto hacia delante, directos a un muro si eso es lo que hay.

Acercándose al final —y de nuevo, si alguien te parase, te llevara aparte y te dijese: *¿Te das cuenta de que todo esto ha sucedido en unos 110 segundos? Jerry Lee Lewis necesitaba tres minutos, los Isley Brothers casi cinco*, dirías: *¿Qué? ¿Qué?*—, la canción es todo furia, frenesí, el salto de Morrison en los primeros segundos de la misma ahora es poco más que indecisión. «*Specialize in having fun*» [Especialízate en pasarlo bien] dice, pero sea lo que sea lo que esté aconteciendo ahora, es mayor que cualquier cosa que tal sentimiento pueda tocar. Hay mucho en juego. Demasiado ha sido dejado atrás. «*You've been moving much too fast*» [Has estado moviéndote demasiado rápido], Morrison canta varias veces las últimas palabras de la canción, cuando todo lo que te ha contado la música —la batería, el órgano, la guitarra, su voz— es que te mueves demasiado despacio, que estás quieto, que no has empezado.

«Take It as It Comes», *The Doors*, Elektra, 1967.

Where the Action Is! Los Angeles Nuggets 1965-1968, Rhino, 2009. Incluye «November Night» de Peter Fonda, voces con disolvente, sonido anguloso, guitarras que pretenden repicar pero no lo hacen; grupos olvidados o difícil de creer que alguna vez existieron como los Common Cold o Pasternak's Progress, la muy poco convincente «Los Angeles» de Gene Clark («*city of doom*» [ciudad de fatalidad], canta, como si la hubiera escrito otra persona y se estuviera preguntando lo que significa fatalidad), una versión lamentable del clásico *deep-soul* de Sonny Knight de 1961 «If You Want This Love» de la West

Coast Pop Art Experimental Band, «Marshmallow Skies», el intento afectado de Rick Nelson de hacer psicodelia, y «Back Seat ’38 Dodge», inspirado por el notorio y todavía chocante ensamblaje de 1964 a tamaño natural, o mejor dicho, a tamaño muerte, de Edward Kienholz, que el cuarteto de Long Beach Opus 1 convirtieron en una horrible peliculilla: «¿Qué hay en el asiento trasero de mi Dodge del 38? Me gustaría mucho saberlo». Pero incluso la incontestada «Splendor in the Grass» de Jackie DeShannon, grabada con los Byrds, promete más de lo que ofrece. No es extraño que los productores tuvieran que meter a la fuerza a The Doors para conseguir que sonaran bien en el conjunto del recopilatorio.

Byrds, «Turn! Turn! Turn!», Columbia, 1965, Top 1.

The End, 1968

El 14 de diciembre de 1968, horas antes de que la banda pusiera un pie en el Forum de Los Ángeles ante 18.000 fans, Jim Morrison dijo que un concierto de The Doors era una especie de encuentro público. «Fue muy importante para nosotros», explicó Robby Krieger años después. «¡Una banda local tocando en el mismo lugar en el que juegan los Lakers!»

A finales de 1968 The Doors eran un grupo habitual en las listas de éxitos. Sus últimos dos singles habían sido número 1 y número 3; aunque nunca más conseguirían colarse entre los diez primeros. Esa noche planeaban tocar principalmente canciones de *The Soft Parade*, aunque todavía faltaban seis meses para su publicación. Llevaban sobre el escenario un sexteto de cuerda, una sección de trompa y treinta y dos amplificadores. Hubo tres teloneros: Tzon Yen Luie, un músico de koto japonés, el empalagoso grupo angelino Sweetwater y Jerry Lee Lewis. Todos fueron abucheados como si fueran impostores. «Espero que os dé un ataque al corazón», dijo Jerry Lee al público. Hubo aplausos cuando The Doors salieron al escenario, pero enseguida el público comenzó a ahogar la música pidiendo insistentemente «Light My Fire», que, por una vez, el grupo estaba decidido a no tocar. Cedieron, incapaces de que su nueva música llegara a escucharse; pero en cuanto terminaron, el publicó arrancó a pedirla insistentemente de nuevo. «Parad con esa

mierda», dijo Jim Morrison. Miró a la gente y formuló una pregunta como si de verdad quisiera saber la respuesta, como si no tuviera ni idea de cuál sería esta: «¿Qué estáis haciendo todos aquí?». Empezó provocándolo con las mismas frases que reventarían el concierto del Dinner Key de Miami tres meses después: «¿Queréis música?». Todo el mundo gritó. «Está bien, colegas», dijo, «podemos tocar toda la noche, pero no es eso lo que queréis en realidad; queréis algo más, queréis lo más grande que hayáis visto nunca, ¿no es así?» En Miami, llevado por una furia etílica, esas palabras significarían de pronto que tenía que mostrar su pene al público que, aunque solo fuera simbólicamente —porque era suyo—, sería lo más bestia que hubiera visto nadie. En Los Ángeles, las palabras se quedaron suspendidas en el aire y alguien gritó «Queremos a Mick Jagger».

Por fin, con el concierto haciendo aguas, Morrison se acercó al borde del escenario y con voz oracular comenzó a declamar «The Celebration of the Lizard». Se detuvo. La gente se rio. Continuó: «Una mañana despertó en un hotel verde. Con una extraña criatura creciendo a su lado». «¿Estáis todos?», preguntó. Luego otra vez, y otra vez; y la respuesta de la gente era siempre: «¡NOOOOOO!». «La ceremonia está a punto de dar comienzo», dijo con grandilocuencia —intenta, lector, decir esas mismas palabras de otro modo— y la gente se rio a carcajadas de lo pomposo que era todo aquello, o les entró la risa tonta de la vergüenza. Después Morrison se quedó quieto en silencio. Y continuó. «Idiota», murmuró alguien. «¡Gilipollas!»

«¡DEPERTAD!», gritó Morrison. La banda se derrumbó a su alrededor. Muchos largos minutos después, terminó. «Cuando acabó, miró enfurecido al público», explicó alguien que estuvo allí,

«no dijo ni una palabra más y se marchó inesperadamente, casi sin aplausos». «Le das a la gente lo que quiere o lo que cree que quiere y te dejará hacer cualquier cosa», diría al año siguiente, volviendo la vista atrás y viéndolo todo claro. «Pero si vas demasiado rápido para ellos y haces un movimiento inesperado, los confundes. Cuando acuden a un acontecimiento musical, un concierto, una obra o lo que sea, quieren ponerse cachondos, sentir como si hubieran estado de viaje, algo fuera de lo común. Pero si en lugar de hacerles sentir que están de viaje, de que están todos juntos, si en lugar de eso sostienes en alto un espejo y les muestras cómo son de verdad, lo que realmente quieren, y les muestras que en realidad están solos en vez de todos juntos, se sienten asqueados y confusos. Y todos actúan del mismo modo.»

A veces resultaba una actuación atroz, a veces confusa y animada, el grupo golpeando dura y atonalmente, rechazando cualquier ritmo, Morrison cantando y recitando y rugiendo y susurrando; y en *Boot Yer Butt!*, una extraña caja de 4 CD que los tres miembros sobrevivientes de The Doors publicaron en 2003, no es más que otro momento espectral, casi ilusorio en una versión sonámbula de la trayectoria de la banda, desde sus primeras grabaciones en vivo, desde una actuación en el Avalon Ballroom de San Francisco en marzo de 1967 hasta la última ciudad —excepto una— en la que pondrían un pie en el escenario. «Nuestro álbum solo es un mapa de nuestra obra», había dicho Morrison de *The Doors* en 1967, aunque eso fue todo lo cerca que estuvieron de hacer un álbum; este es el territorio.

Empezando con «Moonlight Drive» y con la versión que la banda hizo de «Back Door Man» de Howlin' Wolf, terminando casi cuatro años después, este paseo sinuoso hacia una playa infinita —puedes

ver a la gente con voluminosas grabadoras y micros en perchas siguiendo a los cuatro tíos de The Doors mientras caminan por la arena; su misión pirata: no dejar escapar ninguna palabrota o suspiro fortuito— no está extraído de ninguna mesa de sonido ni de cintas del público bien grabadas. Es una recopilación de grabaciones horribles hechas con equipos en mal estado y originalmente estampadas en vinilos ilegales que se combaban y fragmentaban en cuanto intentabas ponerlos. En estas grabaciones, Morrison puede sonar a kilómetros y kilómetros de distancia del pequeño micrófono de mano que recoge sus mensajes, mensajes que a veces parecían que viniesen del fondo de un pozo. Tal vez no seas capaz de distinguir un solo instrumento detrás de su voz; o incluso, lo que es aún más inquietante, tal vez solo escuches un instrumento. La banda puede emerger y desaparecer, como si estuviera haciendo una sesión de espiritismo, y no dando un concierto. Puedes escuchar toda la recopilación sin interrupción —más de cuarenta actuaciones recopiladas, o en realidad, calumniadas— y después volver a empezar de nuevo, atrapada en su lejano hechizo incorpóreo, y parte de ese hechizo es el drama que emerge mientras se desenrolla la bobina: el drama de una banda en guerra con su público.

Al principio, se escucha descubrimiento y reconocimiento: un público reconociendo a una banda, una banda reconociendo a su público, pero sobre todo el descubrimiento y reconocimiento que una banda hace de su propia música; reclamando la música que, independientemente de si les pertenecía legalmente, podría todavía estar más allá de su alcance de un modo que no podían negar. El modo en que encuentran el camino a «Break on Through» en el Continental Ballroom de Santa Clara, California, el 9 de julio de 1967

—la forma en la que se abren paso a través de la canción—, es un asalto tempestuoso. Cientos de soldados subiendo las escaleras de una fortaleza que una vez fue inexpugnable para quemarla desde su interior, pero no sin antes pararse a contemplar las maravillas del lugar, los techos abovedados como si estuvieran sostenidos por el aire, los muros tan gruesos como caballos, los suelos de mármol, las gárgolas en los aleros. Danzan en círculo y luego, mientras el fuego crece, solo bailan más rápido. Nadie sale de aquí con vida, anunciará Morrison un año después en «Five to One», aunque esta actuación implora esa pregunta de canción facilona: ¿Quién querría?

Unos meses después, el 16 de diciembre, en el Swing Auditorium de San Francisco, Morrison tropieza continuamente con «Alabama Song», perdiendo las palabras, la canción se aleja de él deslizándose con asco. Los conciertos se vuelven impredecibles. Con «Light My Fire» arrastrando a los fans a quien no les importa escuchar nada más y muy a menudo están lo suficientemente borrachos, y lo suficientemente colocados, como para tomarse cualquier otra cosa como un insulto, como un reproche, en el mejor de los casos algo que tienen que aguantar para conseguir lo que quieren; hay una nota de desprecio en las salas, aunque no es obvio de dónde procede.

Morrison trataba de alcanzar el cielo. Una versión de «I’m a Man» de Muddy Waters en el Winterland de San Francisco, el 26 de diciembre, es expansiva, abierta, agitada, con Morrison y la banda improvisando largos y lentos arreglos alrededor de un discurso cantado sobre hacerse con el poder del mundo; algo, mientras Morrison hurga en la música, que la propia canción está sugiriendo. ¿No es eso lo que debe hacer un hombre? ¿Acaso dice la canción

que hay límites con respecto a lo que puede hacer una persona? Habla de todo lo contrario. Con la suciedad del sonido reverberante gris y moteado a su alrededor, Morrison está desvariando como si fuera el primero en descubrir lo que la canción siempre quiso decir, porque ha descubierto el valor para decirlo.

Todo salta por los aires en Miami, aunque la ira lleva tiempo manifestándose. El 15 de septiembre de 1968, en Ámsterdam, Morrison se desmayó después de tragar las drogas que llevaba consigo para poder pasar la aduana; Ray Manzarek acabó cantando todas las canciones, convirtiendo a The Doors en una banda de bar especializada en hacer versiones de las canciones de The Doors. Por todas partes, la distancia entre la banda y su público es manifiesta, quizá más simbólica que —noche a noche, en cualquier ciudad— real, por las distancias en el mismo sonido: el modo en que la música suena apagada, como si la banda estuviera tocando tras una cortina, el cantante delante, excepto cuando la agarra por el centro y se cubre parte de la cara con ella.

La recopilación avanza cronológicamente, excepto la última canción: «The End», del 2 de agosto de 1968 en el Singer Bowl de Queens, Nueva York. ¿Por qué todas las versiones de la trayectoria de The Doors tienen que terminar con «The End»? ¿Quizá porque nada podía venir después de estos extraños y horribles diecisiete minutos?

La insinuante línea de guitarra de Robby Krieger es clara; la pequeña filigrana que toca da un vuelco a la canción. El público es ruidoso, están borrachos, gritan. «¡Vamos Jimmy!», grita un hombre, «Jimmmmyyyyayyyyyy, *light my fire* [ponme a cien]!», chilla una mujer. Suena como alguien corriendo a través de un manicomio mientras enfermeros con jeringuillas intentan reducirla. «Acabamos

de tocarla», dice Morrison razonablemente. Hay un canto organizado, cinco o seis personas gritando al mismo tiempo: «¡Vamos, *light my fire*!». «Eh», dice Morrison, sonando un poco sorprendido. «Esto es serio.» Más gritos. «SSSSHHHHHHHH», susurra Morrison.

«¡Vete a la mierda!», grita alguien.

El sonido ahora apagado, sus palabras ininteligibles, Morrison intenta hablar a través del ruido creciente. «Eh, así es imposible», observa. «SSSSHHHHHHH», vuelve a decir. La banda marca el ritmo a sus espaldas. Han pasado más de dos minutos y no han podido empezar a tocar la canción.

«*This is the end* [este es el fin]» canta Morrison, con claridad, el sonido captado fuerte. El público guarda silencio, pero Morrison parece distraído, como si estuviera perdiendo la fe en la canción: perdiendo la fe en que merezca la pena cantarla. «*You'll never follow me* [Nunca me seguiréis]», canta. «*In his face!* [¡En su cara!]», grita alguien. Morrison intenta cantar pero no consigue encontrar la canción. Su voz se vuelve oratoria. La mujer del manicomio corre a toda prisa por la sala, y no sabes si cree estar en el escenario o si cree que la gente del escenario intenta matarla. Morrison improvisa la letra de la canción, que se convierte en ripios. La gente parece responder del mismo modo: «¡MORRISON ESTÁ EN SU CUEVA!». «ARRIBA CON LOS MARCIANOS, ABAJO CON…» si es eso lo que alguien grita.

Morrison —la banda apenas presente ahora— intenta mantenerse a flote por encima del ruido, pero el chirrido de la voz de la mujer, un sonido que suena como si alguien estuviera destrozándote la cara con las uñas, hace que sea imposible. Estás llegando a conocer a estas personas, este puñado de personas en la olla a presión de la

grabación sustituyendo a los demás. Es el público frente al escenario bailando frenéticamente lo que produce los restallidos. La gente grita parodias de la letra que Morrison no está cantando. En la densidad sombría, tiene más presencia que nunca; pero la enorme voz endiosada no es nada comparada con el mucho más poderoso público burlón.

Morrison vuelve a inventar palabras para la canción, para quitarse al público de encima, para convocar a la canción de entre los muertos: «Una criatura amamantando a su hija, suaves brazos alrededor de la cabeza y el cuello, una boca que quiere conectar, deja a esta niña en paz, esta es mía, me la llevo a casa, de vuelta a la lluvia»; parece un vaquero harto de libros. Hay largos e ininteligibles pasajes de Morrison, y entonces la imagen de la lluvia ayuda a sobrellevar la estática del público y, de la nada, una historia se abre camino a trompicones.

«Para el coche», dice Morrison, sin rodeos; es el tráiler de una película de cine negro. «Lluvia. Noche»; suelta un impreciso grito apagado. Podría ser un personaje de la película *Detour*, el asesino conduciendo y saliendo directamente de la cuneta en Queens, con el cuerpo en el maletero, lo que es aún peor. «Me largo. No lo aguanto más. Creo que alguien viene.» Canturrea: «No puedes hacer nada».

Se hace el silencio; la banda no está tocando, por un segundo nadie habla, ni chilla. El momento es tan anómalo que el silencio parece total. Alguien grita algo sobre un pastel. La mujer loca chilla: cada uno de sus gritos suena igual. Si solo fuera una cara, podrías apartar la vista. En lo más profundo de su conciencia, ya está ahí una historia sobre «The End» que Morrison explicará a un amigo al cabo de un año. «Una noche fui a ver una película en Westwood»,

dirá, «y estaba en una librería o en una de esas tiendas en las que venden cosas de cerámica, calendarios y chismes, ya sabes… y una chica muy atractiva e inteligente —inteligente en el sentido de espabilada y sincera— me reconoció y se acercó a saludarme. Y me preguntó sobre esa canción en particular. Había salido a dar un paseo acompañada de una enfermera. En el Instituto de Neuropsiquiatría de UCLA le habían dado un permiso de una hora o dos. Parece ser que había estudiado en UCLA y se le había ido la mano con las drogas o algo así, y había ingresado allí por propia iniciativa o alguien la había ingresado. En todo caso, me explicó que la canción era la preferida de muchos de los chavales de su pabellón. Al principio pensé: Oh, tío… y eso después de llevar un rato hablando con ella, explicándole que podía significar un montón de cosas, una especie de laberinto o puzle sobre el que pensar, todo el mundo debería relacionarla con su propia situación. No me había dado cuenta de que la gente se tomase las canciones tan en serio e hizo que me preguntara si debía considerar las consecuencias…»

«*The killer awoke before dawn* [El asesino despertó antes del alba]», dice Morrison con fría formalidad. Parece meter prisa a la canción, como si no quisiera nada más que acabar con esta parte. La banda sigue sin estar ahí. «*He took a face from the ancient gallery* [Tomó una cara de la sala de historia antigua]», anuncia Morrison. «*And he walked on down the hall* [Y descendió por el pasillo]», dice Morrison, como si le hubieran recordado lo que tenía que decir. «*WALKED ON DOWN THE HALL!*», grita la mujer. No sabes si se está burlando del público o de sí mismo, porque sabe que todas las palabras volverán a él, sonrisas idiotas en las caras del público, «*And he walked on down the hall*», esta vez la frase clave de un chiste de algo que no había empezado siendo un chiste.

La banda improvisa a sus espaldas. «*Father* [Padre]», dice Morrison. «*Yes, son* [Sí, hijo]», contesta un tío del público. «*YES, SON!*» grita la mujer. «*I want to kill you* [Quiero matarte]» dice un hombre entre el público. «*I want to kill you*», repite Morrison inexpresivo. Intenta recuperar la canción: «*Mooootherrrr*… [Madre]».

Los gritos, que no son de naturaleza humana, se elevan como si procedieran del suelo. «*I… want… tuh…*» La banda toma velocidad, luego se detiene. Sonidos sofocados salen de la garganta de Morrison, intenta gritar, el público guarda silencio, Morrison está hablando en palabras que no son palabras, como si intentara explicarse la canción a sí mismo. Canta en una autoparodia, luego se bloquea en sonidos dentro de las palabras, sonidos tan dementes como aquellos que hace cualquier persona del público. Su voz está aquí y su cuerpo está allá. Entonces el público le grita como no lo había hecho nunca antes: frente a los chirridos, salen cuervos volando de las bocas de la gente, puedes ver a Morrison como lo está viendo la gente del público, un *freak*, el Hombre Elefante, el público emocionado por lo grotesco que es, por lo loco que está, todos señalando, y aunque la banda está tocando, la música de verdad viene del público, una confusa maraña de sonido moviéndose por la sala sin cerebro.

Sonidos estrepitosos provienen de la banda, luego del público, sonidos del tipo «todos vamos a morir, qué ganas tengo». Da miedo. Puede pasar de todo, pero nada bueno.

Morrison intenta cantar el final de la canción; lo hace, pero ha perdido la confianza que tenía en la misma. Alguien del público se lleva dos dedos a la boca y silba. Lo hace otra vez.

Todo toca a su fin. Has escuchado los cuatro discos enteros, durante más de cinco horas, fascinado. Puedes volver a empezar.

Es inimaginable que el grupo hubiera podido. Recuerdas que se trata de un falso final, que, cronológicamente, la última canción de la colección, «L.A. Woman», grabada el 11 de diciembre de 1970 en el State Fair Music Hall de Dallas, era todo sombras, figuras adentrándose en la bruma y desapareciendo, un cantante intentando encontrar la cara que lo explicará todo, y tal vez saliendo airoso. No puedes creer que la banda siguiera adelante tan lejos, tanto tiempo. Eran más fuertes, quizá, o como Charlie Poole cantaba en 1927 en «If I Lose, I Don't Care», cuatro años antes de que lo matara la bebida, «*The blood was a-runnin', I was running too / To give my feet some exercise, I had nothing else to do* [La sangre corría, yo también estaba corriendo / Para que mis pies hicieran algo de ejercicio, no tenía nada mejor que hacer]».

Boot Yer Butt! The Doors Bootlegs, Rhino Handmade, 2003.

Jim Morrison, «You give people what they want», entrevista con Jerry Hopkins, «The Rolling Stone Interview», *Rolling Stone*, 26 de Julio de 1969, recopilado en *The Rolling Stone Interviews*, Paperback Library, Nueva York, 1971, pág. 229.

Jim Morrison, «only a Map», de «The New Generation: Theater with a Beat», *Chicago Tribune*, reeditado en el *San Francisco Chronicle*, 28 de septiembre de 1967.

Jim Morrison, «I went to a movie», entrevista con Jerry Hopkins, págs. 225-226.

Charlie Poole, «If I Lose, I Don't Care», Columbia, 1927. Por lo que tiene de country una de las canciones más americanas que jamás haya producido América, véase la antología «*You ain't Talkin' to Me*»: *Charlie Poole and the Roots of Country Music*, Columbia, 2005; por lo que tiene de soul, Loudon Wainwright III, «If I Lose», en *High Wide & Handsome: The Charlie Poole Project*, 2nd Story Sound, 2009.

Light My Fire, 1966/1970

En 1966, la canción tomó forma en el estudio en dos partes: la primera, a partir del solo de Ray Manzarek, y la segunda, ensayando el solo de Robby Krieger hasta los estribillos finales y después el final.

Son consustanciales, inseparables la una de la otra. Junto al solo de Manzarek hay una bestia a un lado, John Densmore, que con la constante y agresiva insistencia de su intrincada batería podría estar comiéndose la música de un bocado, escupiéndola de vuelta. Echa marcha atrás en momentos inesperados, arrastra a Manzarek con él, su sonido lleno de repente de espacios abiertos, y escuchas cómo una baqueta golpea la caja como un acontecimiento único. Es más circunspecto con el solo de Krieger, como si la bestia no supiese con qué especie animal se enfrenta ahora, como si estuviese dispuesta a esperar para descubrirlo. A medida que el pasaje avanza, de forma tan fluida por parte de Krieger, Densmore repite el redoble que utilizó para empezar la canción, lo primero que escuchas, su eco tragado de inmediato por la fanfarria de apertura de Manzarek; y, al final, poco menos que lo último que oyes. De principio a fin, la mano de Densmore está al volante, por eso todos suenan tan libres.

Siguiendo no la composición original de Krieger sino el trabajo de laboratorio de científico loco de Ray Manzarek, toda la interpretación

es un gran circo. Si el cuento —como una historia fundacional, Moisés con sus tablas, Fred C. Dobbs con su número de lotería— se ha contado tantas veces, se ha reproducido escena por escena en *The Doors* de Oliver Stone, es porque es una buena historia.

La banda intenta encontrar su música cerca de la playa de Venice. Morrison tiene algunas canciones; nadie más las tiene. Como un profesor de instituto, les pone deberes: volved con una nueva canción. Solo Krieger lo hace: un verso y un estribillo. «Intentaba hacer algo que guardara alguna semejanza con 'Hey, Joe'», dijo años después, «la versión de los Leaves», una banda angelina cuyo rasgo distintivo principal fue el ser muy probablemente los primeros entre demasiados grupos en grabar «Hey, Joe», y posiblemente los menos convincentes. Para estar cantando una canción sobre un hombre que asesina a su amante infiel, los Leaves suenan como si estuvieran jugando con cerillas. Aunque es cierto que tenían un sonido deslumbrante y que tocaban rápido. El objetivo de Krieger revelaba un germen de bazofia y la persecución de las listas de éxito como rasgo distintivo, para bien o para mal, en el centro de la elevada seriedad eclesiástica de la banda: Krieger intentaba componer un *hit*. ¿Por qué escribir canciones si no?

No tardaron mucho tiempo en darse cuenta de que era una canción. Morrison propuso el segundo verso, rimando «*mire*» [barro] y «*pyre*» [pira], ambas palabras demasiado literarias, demasiado alejadas del lenguaje habitual de las canciones pop, como para que se le hubiera ocurrido a Krieger. Pero entonces llegó la parte de la historia que la convirtió en una historia y que hizo que la canción fuera algo más.

Manzarek pensó que la música necesitaba un marco, un truco, algo con que sellarla: algo que permitiera al oyente arrancarla de la

nada, algo que permitiera a los músicos ponerla allí. Id a la playa, dijo. Dejadme solo mientras se me ocurre algo. Da una explicación técnica:

> Mis estudios clásicos dieron sus frutos. La solución era un sencillo círculo de quintas. Los acordes eran de sol a re, fa a si bemol, mi bemol a la bemol (un compás de dos tiempos en cada acorde), y luego un la para dos compases. Exagerar algunas filigranas de Bach como una espiral de Fibonacci.

«Como una caracola», dijo poéticamente, intentando que viéramos lo que él escuchó. Puedes oírle explicándoles a Krieger, a Morrison y a Densmore exactamente eso, y tarde o temprano la música tomando exactamente esa forma: una cerrada aunque continua cinta de Moebius a la que ni los músicos ni los oyentes podían escapar, a veces tan acertada, y tan improbable, que apenas tenía sentido.

Anunciándose a sí misma, anunciando la canción, anunciando a la banda justo después del primer golpe de batería de Densmore, la pieza que Manzarek ideó es emocionante; emocionante como una promesa, emocionante como algo en sí misma. Si la propia canción no tuviera tantas ganas de contarlo todo de un tirón, uno se quedaría largo rato escuchando la fanfarria de Manzarek, una y otra vez, cerrando así el paso a la canción. Pero te olvidas de ella.

Morrison atraviesa rápidamente los primeros versos y estribillos como una aparición, una alfombra mágica de camino a algún lugar, y Manzarek entra en su solo. La canción tiene cierto toque cursi, algo de ? & the Mysterians: para un oído, el órgano tres veces más metálico, invariable, pero nunca aburrido para el otro oído, texturas y cambios de tonalidad y los puntos de vista siempre cambiantes, rápidos, imposible seguirles la pista, un coche a toda velocidad

yendo arriba y abajo por las carreteras del cañón, después por la autopista de la Costa del Pacífico en mitad de la noche, un Porsche Spyder, el *woodie* de Jan & Dean, un coche fúnebre con estampado de cebra, cualquier cosa con un motor y cuatro ruedas, de principio a fin. Ambos oídos escuchando lo mismo a la vez.

La aparición de Krieger, solo tres minutos después, resulta toda una sorpresa, porque te has olvidado de que la música tiene una guitarra. Siguiendo anónimamente los acordes del solo de Manzarek, tan invariablemente como puede hacerlo el Fender Rhodes de Manzarek para sembrar el ritmo, Krieger ha desaparecido de su propia canción y, cuando emerge, es más que una sorpresa, es un *shock*. Es la música de un hombre a caballo, toda grandeza, nada acelerada, tan imponente como una escalera de mármol, una copia a tamaño natural de la *Victoria de Samotracia*, o los solos de Eric Clapton en «All Your Love» y «Spoonful»: así de cerca del arte elefante blanco, lo suficientemente cerca de lo inmortal como para permanecer en el aire de por vida sin que una nota prediga la siguiente.

En abril de 1970, la banda pasó casi veintiún minutos tocando la canción en Honolulú. Cuando Krieger entró después de siete minutos y medio, convirtió la canción en «My Favorite Things». Dos minutos después estaba tocando fuerte, buscando el pulso que la canción podía haber tenido siempre escondido, y todavía seguía volando a los doce minutos. Estaba reclamando su canción; a estas alturas, te has olvidado de que también Jim Morrison formaba parte de la misma, de modo que también es un *shock* cuando, tras más de catorce minutos, Morrison vuelve, como si lo hiciera del limbo, del *backstage*, del lavabo de hombres, para darle otra vuelta de tuerca a

la canción, esta vez es «Fever», después «Summertime», luego su propia «Love Hides», de The Doors.

Pero en 1966, en el estudio, no hay ningún registro que indique que Krieger se aferrase a la música: las líneas que está elaborando son tan sónicamente cristalinas, tan emocionalmente transparentes, que cuando hace una pequeña parada para empezar a tocar una rápida ráfaga de notas es como si todo el edificio estuviera a punto de agrietarse. Después regresa la corriente, la autopista de la costa extendiéndose en la noche más allá de lo que puedas llegar a ver o imaginar, Manzarek surfeando detrás de Krieger, los cambios de dirección y sus deslizamientos apareciendo y desapareciendo aparentemente ajenos a cualquier voluntad o decisión, llevados por las olas de Krieger, una sonrisa enorme, todo placer, libre en el agua, y quizá te preguntes: ¿Cómo es posible que esto acabe? ¿Cómo van a poder salir de esto? ¿Cómo van a conseguir volver a la canción? Es como ver una película que ya has visto cientos de veces y a pesar de todo te resistes a creer lo que viene a continuación, que no puedes cambiarlo, que no puedes detener el disparo, el portazo, la caída desde el campanario.

Regresan con Krieger deteniéndose abruptamente, como si estuviera en un control de carretera; es el único momento discordante de la canción. Pero mientras Krieger se detiene, John Densmore aumenta la velocidad, y pronto todos le siguen hacia la cresta de la música, directos a los brazos de la brillante caracola de Manzarek, que ya no es una fanfarria sino una confirmación de que la vida no es la misma, hemos cruzado al otro lado y el día no va a terminar como empezó. *Algo está a punto de suceder*, decía al comienzo esa espiral de acordes de órgano; *algo ha ocurrido*, dice ahora.

Hay un eco de Morrison al principio, en el estudio, en los primeros versos, creando un efecto ahuecado, reverberante, de modo que le hace parecer todopoderoso, flotando por encima de la acción, omnisciente, omnisapiente. Uniforme, completo, redondeado, sin una sola grieta o desgarro, no es una voz de blues, no es una voz de rock ’n’ roll, quizá más cercana a la de Dean Martin que cualquier otra, si Dean Martin se atreviera con el ritmo de «Light My Fire». Pero ahora, al final, con los versos y estribillos repitiéndose, también Morrison ha recorrido el mismo trayecto y, cuando regresa con «*The time to hesitate is through* [El tiempo de la duda ha terminado]», crees que esto no es simplemente un verso que está soltando, o utilizando; ha aprendido que es cierto, y su objetivo, mientras la canción siga siendo suya, es explicar cómo y por qué esto es así. Lo hace con fuerza física, empujando las palabras, la melodía, tirando del órgano, de la guitarra, de la batería, hacia él, hasta que al final su voz puede romperse.

Densmore vuelve a darle a la caja, un solo golpe, pero más fuerte, más limpio que el sonido con el que empezó la canción. Manzarek le sigue una vez más con el pequeño círculo que la interpretación ha seguido, ampliado, desde el principio. Es el final más satisfactorio imaginable: no te deja queriendo más. Te deja moviendo la cabeza con deleite.

«Light My Fire», *The Doors*, Elektra, 1967.

«Light My Fire», Honolulu Convention Center, 18 de abril de 1970, compilado en *Boot Yer Butt! The Doors Bootlegs*, Rhino Handmade, 2003.

Robby Krieger y Ray Manzarek en Doors, The; Torres, Ben Fong, *The Doors*, Hyperion, Nueva York, 2006, pág. 43.

The Leaves, «Hey Joe», Mira, 1966, Top 31.

Eric Clapton, «All Your Love», en John Mayhall con Eric Clapton, *Bluesbreakers*, Deram, 1966.

Eric Clapton, «Spoonful», en Cream, *Fresh Cream*, Reaction, 1966.

Epílogo: «Nadie se va a acordar de ti»

Cuando los actores migran de película en película, con ellos viajan vestigios de sus personajes hasta que, a pesar del guion, del montaje, de las instrucciones del director, son en parte los antiguos personajes los que hablan por boca de los nuevos, guiando la mano de un nuevo personaje en un gesto que recuerdas de hace dos o veinte años atrás. Esta transferencia puede resultar perturbadora a primera vista: Joan Allen y Tobey Maguire como madre e hijo en 1997 en *La tormenta de hielo* y en *Pleasantville*, de apenas un año después, hacen de cada una de ellas una versión de la otra, y cada personaje una versión de las personas que, mientras ves la película, el actor y la actriz están encarnando en otro lugar. *¿No se acuerdan?,* casi dices en voz alta en el cine mientras el David de Maguire intenta comunicarse con la Betty Parker de Allen en *Pleasantville*, y la respuesta es que sí; no solo se acuerdan los actores, también se acuerdan los personajes.

Como Harvey Keitel, que después de su primer papel en la película de Scorsese, *¿Quién llama a mi puerta?* de 1968, viajó a través de *Malas calles* del propio Scorsese en 1973, *Taxi Driver* (1976) y *Fingers* (1978) —la mejor interpretación de Keitel y la más extremada, en la que aparentemente incorporó todo lo que había

hecho antes y lo que haría después en un único Jimmy que se rompe en pedazos— hasta *Teniente corrupto* de Abel Ferrara en 1992 y *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino; de ahí en adelante, los papeles avejentaron muchísimo a Keitel. Con las décadas se volvió más grueso, incluso más basto; su carne se aflojó, su piel se apagó, pero sus ojos ardían con mayor resplandor de viejo que de joven. Incluso interpretándose a sí mismo en la tonta escena final de *Get Shorty* de 1995 parecía llevar consigo todos su papeles pasados, en algún lugar de su inconsciente, en el cansancio o en la vehemencia de sus gestos y también en esa mirada severa, el recuerdo que el espectador tiene de esas interpretaciones. Aparece lo extraño: con esta doble memoria en juego, Keitel se mueve y habla como en connivencia consigo mismo, interpretando lo que todavía no le hemos visto hacer anteriormente contra lo que sí le hemos visto interpretar.

Pero lo extraño gana en resonancia cuanto más lejos esté el eco de su fuente. En *The Doors*, de 1991, el Jim Morrison de Val Kilmer va borracho en un avión con su colega Tom Baker, interpretado por Michael Madsen, actor que, cuando ahora lo ves, sin importar qué papel interprete o cuándo se hizo la película, siempre parece estar haciendo una versión de su baile de la navaja de afeitar del Señor Rubio al son de «Stuck in the Middle with You» de *Reservoir Dogs*. Es el 1 de marzo de 1969; Morrison y Baker van de camino al concierto de Miami que pondrá en entredicho la trayectoria de The Doors. Baker echa un vistazo a la barriga de Morrison, que parece hincharse mientras miramos. «¿Qué vas a hacer cuando la música se haya acabado? [*What are you going to do when the music's over*]», pregunta, la cara de Madsen apenas disimulando la vergüenza por la autorreferencialidad telegrafiada del guion. Pero su

cara recupera cierta sensación de realidad al decir la siguiente frase: «Nadie se va a acordar de ti, Jim». Así que, después de morir en la bañera en la última escena de la película, el Morrison de Kilmer migra a través de cerca de una veintena de papeles: un desenfocado Elvis muerto en *Amor a quemarropa* que no aparece en los créditos de la película, un fracasado Bruce Wayne en *Batman Forever*, casi pasando desapercibido como Doc Holliday en *Tombstone* o apenas visto como Simon Templar en *El Santo*, formando parte del decorado como Willem de Kooning en *Pollock*, hasta que finalmente, con el papel de Jim Morrison todavía ardiendo en la cara de Kilmer, aparece de nuevo en Los Ángeles, en 2003, en *Anónimos* de Bob Dylan, cicatrices o arañazos en la cara, el pelo largo, una descuidada barba, esta vez arreando a cabras y ovejas en un campamento diminuto situado en un aparcamiento, afilando un cuchillo enorme, vociferando en contra de Dios y los hombres y la corrupción y la vanidad, prácticamente vocalizando de forma automática *¿Qué le han hecho a la tierra? ¿Qué le han hecho a nuestra hermosa hermana?* de «When the Music's Over».

En 2003 habían pasado más de veinte años desde que el periodista Jerry Hopkins y Danny Sugerman, persona de confianza de The Doors, soltaran cínicamente en su monumental *best seller Jim Morrison: De aquí nadie sale vivo*, que, después de todo y a pesar del título, Jim Morrison no estaba muerto: que, como Elvis, había fingido su muerte para escapar de las presiones de la fama, por no mencionar la posibilidad real de ir a prisión, donde podría haber pasado cualquier cosa, pero que volvería, que un día…[1] Han pasado veinte años desde que el otrora historiador generacional de los Sesenta James Howard Kunstler, retomando la pista de Hopkins y Sugerman, publicara su igualmente cínica novela *The Life of Byron*

Jaynes, en la que el personaje de Jim Morrison aparece desnudo en una moto al final. Han pasado veinte años desde que el doble de Jim Morrison, Michael Paré, interpretando al cantante presuntamente muerto Eddie Wilson, apareciera al final de la película *Eddie and the Cruisers*, en pleno *revival* de Eddie y los Cruisers, para ver a su yo más joven en una fila de pantallas de televisión en el escaparate de una tienda de electrodomésticos, únicamente para alejarse andando solo, los hombros caídos y un adorable gesto de satisfacción en la cara. Si el viejo hombre en el espejo de Val Kilmer iba a aparecer en algún lugar, ¿no era más probable, no era más adecuado, que fuera como el medio loco Nature Boy en un futuro Los Ángeles distópico gobernado por los gángsters del tercer mundo que como el Joe Doaks de Byron Jaynes en Nueva Inglaterra o el Señor Sin Nombre de Eddie Wilson en Nueva Jersey? «Para mí, una grieta en el barro del fondo de un lago secado por el sol es más bello que cualquier ser humano, ¿entiendes lo que quiero decir?», dice el animal humano de Kilmer, sonando como si estuviera citando un libro de poesía de Jim Morrison mientras el Jack Fate de Bob Dylan mira impávidamente. «Sé lo que quieres decir», responde Dylan. «Algo así como la maldición de haber nacido». «Así es», dice Kilmer. «Eso es porque vivimos con miedo. Porque sabemos que vamos a morir.» Atrapa un conejo. «Los animales no saben que van a morir», dice Morrison, tropezándose con sus palabras, los pensamientos regresando a su cabeza, con «The End» y «People Are Strange» y «L.A. Woman» e incluso «Alabama Song» regresando también, todo ello emergiendo en la voz de autómata de alguien que siempre se está hablando a sí mismo, o a Dios, sin tener en cuenta quién está frente a él.

«Detennos, conocimiento de la muerte. Yo digo, gracia sublime, ciertamente», dice levantando el cuchillo.

The Doors, dirigida por Oliver Stone, escrita por Randall Jahnson y Stone, 1991.

Masked and Anonymous [*Anónimos*], dirigida por Larry Charles, escrita por Sergei Petrov (Bob Dylan) y Rene Fontaine (Larry Charles), 2003.

Hopkins, Jerry y Sugerman, Danny, *No One Here Gets Out Alive: The Biography of Jim Morrison*, Plexus, Nueva York, 1980. [Hay trad. cast.: *Jim Morrison: De aquí nadie sale vivo*, Celeste Ediciones, Madrid, 1996.]

Howard Kunstler, James, *The Life of Byron Jaynes*, Norton, Nueva York, 1983.

Kluge, P.F., *Eddie and the Cruisers*, Viking, Nueva York, 1980.

Eddie and the Cruisers, dirigida por Martin Davison, escrita por Davidson y Arlene Davidson, 1983.

Agradecimientos

Me lo he pasado muy bien escribiendo este libro, y en parte se debe a que, a lo largo de los años, al escribir sobre The Doors y sobre otros personajes y grupos aquí y allá, he tenido la suerte de encontrarme con personas con las que es muy divertido trabajar: Lisa Bralts-Kelly del *Cake*, en Minneapolis, Danny Alexander del Johnson County Community College, Nancy Duckworth, Jon Carroll y Bill Broyles de la revista *New West / California*, Doug Simmons del *Village Voice*, David Frankel e Ingrid Sischy de *Artforum*, Graham Fuller de *Interview*, Bill Wyman de *Salon*, Steve Perry y Melissa Maerz del *City Pages* de Minneapolis, Mark Francis del Centro Pompidou, Michel Braudeau de la *Nouvelle Revue Française*, el personal del Arts and Lectures de Portland, Hal Foster de Princeton, Vendela Vida y Andrew Leland de *The Believer*, Eric Weisbard del Experience Music Project y Melissa Harris de *Aperture*. Debo un agradecimiento a Ben Fong-Torres y Jerry Hopkins por su trabajo de incalculable valor sobre The Doors y por su amistad a lo largo de tantos años, así como a Kathi Goldmark, Joel Selvin, Dave Marsh, Michael Sragow, Tosh Berman, Kristine McKenna, Erik Bernstein y Tabitha King.

He tenido el privilegio de volver a trabajar en PublicAffairs con mi editor Clive Priddle, las editoras Susan Weinberg, Melissa Raymond, Jessica Campbell, Tessa Shanks, la jefa de producción que todo lo

ve Christine Marra, la correctora y verificadora de información Gray Cutler (los errores que queden no son suyos), Jane Raese y Pete Garceau por su diseño, la encargada del índice Donna Riggs y, en Faber & Faber, de nuevo, con mi editor Lee Brackstone, y con Helen Francis, Anna Pallai y Ruth Atkins. Wendy Weil, de la Wendy Weil Agency, Emily Forland y Emma Patterson, y sus socios Anthony Goff y Georgia Glover de la David Higham Agency, en Londres, siempre consiguen hacerme la vida más fácil.

Este libro empezó a forjarse las noches que mi mujer Jenny y yo pasamos en el Avalon Ballroom, en San Francisco, esperando a que tocaran The Doors. Cogimos *flyers* a la salida que, por alguna razón, cinco casas y cuarenta y cuatro años después, nunca desaparecieron.

Notas

L.A. Woman

1. El autor se refiere a las novelas negras de Raymond Chandler y Ross MacDonald, respectivamente. [*N. del E.*]

2. Lynette Alice «Squeaky» Fromme y Leslie Louise Van Houten fueron miembros de la «familia» Manson. [*N. del E.*]

Mystery Train

1. *Woke up this morning, bullfrogs on my mind.*

2. *Woke up this morning, the girlfriend on my mind.*

3. *Train I ride, sixteen coaches long / Train I ride, sixteen coaches long.*

4. *Well, that mean old train / Took the baby he gone.*

5. *Well, big black train, coming down the line Well, big black train, coming down the line Well, you got my woman, you bring her back to me / Well, that cute little chick is the girl I want to see.*

6. *Train, train, coming down the line / Train, train, coming down the line / Well, that mean old train, took the only friend of mine.*

7. *Well, I woke up this morning, eight miles on my mind.*

8. *H-bomb on my mind.*

9. *Nothing on my mind.*

10. *I woke up this morning, railroad on my mind.*

11. *Take a little walk with me.*

12. *Everything gonna work out fine.*

The End, 1966

1. Morrison se negó a cambiar el «*higher*» cuando interpretó «Light My Fire» en *El Show de Ed Sullivan*, pero en la versión de «The End» que grabó en estudio sustituyó el «*Fuck you*» —o «*Fuck you all night long*»— que utilizaba en el escenario por un ahogado «*Arrragghhh*».

The Doors en los llamados Sesenta

1. O, si vamos al caso, los propios The Doors, cuando en 2003 Ray Manzarek y Robby Krieger reformaron la banda como The Doors del siglo XXI con Ian Astbury de The Cult agarrándose al pie de micro, imágenes de los años sesenta y luces psicodélicas proyectadas detrás del grupo y con Ty Dennis, antiguo miembro de la horrible banda angelina de new wave The Motels, en sustitución de John Densmore, que se negó a participar.

2. La versión cervecera de Miller omitía la frase «*There's a man with a gun over there, telling you you've got to beware*» [Hay un hombre con una pistola ahí al lado, diciéndote que vayas con cuidado], avanzando el estribillo a trompicones para cubrir el hueco.

3. Que nunca irá al colegio, nunca llegará a enamorarse, nunca llegará a ser *cool*.

4. A menos que, como Eve Babitz —mucho más cerca de Jim Morrison de lo que muchos podrían afirmar estar— escribió en el momento en que salió la película de Stone, «Oliver Stone era tan poco *cool* que fue a Vietnam voluntariamente en vez de rondar por los alrededores de Sunset Strip con el

resto de su generación. Oliver Stone era tan *freak* que se convirtió en soldado, un Hombre de Verdad. No entendió que en los años sesenta los hombres de verdad no eran los soldados. Un hombre de verdad era Mick Jagger en *Performance*, con dos mujeres en la cama, los ojos pintados y un kimono». En *The Doors*, Stone interpretó el papel de profesor de cine de Jim Morrison, duro pero justo.

5. «Híbrido de una película de Elvis y de una sobre la resistencia clandestina durante la Segunda Guerra Mundial», en palabras de una guía de películas, pero, sobre todo, la continuación de la gran película de Abrahams-Zucker-Zucker, *Aterriza como puedas*, de 1980.

When the Music's Over

1. Henry «Henny» Youngman (1906 –1998) fue un humorista y violinista estadounidense célebre por sus actuaciones explosivas de corta duración en las que daba rienda suelta a sus *one-liners*, chistes breves «de una línea», acompañado de su violín. [*N. del E.*]

2. «Uno de los menores problemas que teníamos en aquellos tiempos», dice el *disc jockey* Larry Miller hablando sobre su época en la KMPX de San Francisco, donde, haciendo en un principio el turno de la medianoche a las seis de la mañana en la que por lo demás era una radio que emitía en lengua extranjera, inventó las emisoras de radio de rock 'n' roll FM, «era que algunas canciones larguísimas se convertían en 'monstruos del teléfono', todo el mundo las pedía. Como 'Inagaddadavida'. Los oyentes de música rock alucinaban con cualquier cosa que durase más de tres minutos. Había 'buenos monstruos' del teléfono como 'Goin' Home' de los Stones, o 'The Fool' de Quicksilver. Pero después de la enésima petición de 'When the Music's Over' y 'The End', una noche decidí que pondría las dos... al mismo tiempo.
»No solo están en tonos distintos, están en tonos que chocan estrepitosamente. El resultado fue como Charles Ives de ácido.
»Las peticiones de ambas canciones disminuyeron un tanto después de aquello.» (E-mail a GM, 27 de junio de 2011.)

Soul Kitchen

1. «Me gustaría hablarte de mi chica / Viene por aquí, ¿sabes? *Poco más de metro sesenta* De la cabeza a los pies». [*N. de la T.*]

2. «Ella llama a mi puerta *Entra en mi habitación» (Van Morrison). «Más cerca, más cerca* Tócame, nena, tócameeeeee» / «Cómetela» (Jim Morrison). [*N. de la T.*]

3. Si en otros pasajes de este volumen, se ha optado por traducir entre corchetes los fragmentos de canciones reproducidos en inglés, en este, para evitar fracturar el ritmo con el que Marcus quiere reflejar el *momentum* y porque las expresiones de carga sexual son siempre difícilmente traducibles, lo hacemos al pie:
«Eras mi reina, y yo tu bufón / Volviendo a casa, después del colegio.» (…) «Esto se pone suave.» (…) «Un poco más suave ahora.» (…) «Un poco más suave ahora / Ves un poco más lento.» (…) «Pon tus piernas alrededor de mi cuello.» (…) «Se pone dura.» (…) «Esto se pone a mil.» (…) «Demasiado tarde, demasiado tarde, demasiado tarde...» [*N. de la T.*]

4. «Se pone suave.» (…) «Tómala.» (…) «Cómetela. Chúpamela. Pon tus labios alrededor de mi polla, cariño.» «¡CHÚPAMELA!» (…) «Voy a comerte, cielo.» (…) «¡PRUÉBALA!» (…) «Se pone dura, dura, más larga.» (…) «Envuélveme la piel con tu pelo.» [*N. de la T.*]

5. «Se pone dura.» (…) «¡DURA!» (…) «También un poco más rápido.» (…) «¡SE PONE MÁS LARGA!» (…) «Demasiado rápido, ¡maldita sea!» (…) «Se pone más dura, ¡voy a romperte en dos!» (…) «Demasiado tarde, demasiado tarde, no puedo parar...» [*N. de la T.*]

6. Ver pág. 31. [*N. de la T.*]

Light My Fire en *El Show de Ed Sullivan*, 1967

1. En noviembre de 1955, Bo Diddley fue al programa y Sullivan le dijo que cantara «Sixteen Tons» de Tennessee Ernie Ford, que entonces era la

canción de mayor éxito en Estados Unidos. En lugar de eso, cantó «Bo Diddley» y jamás volvió a aparecer en el programa.

The Unknown Soldier en 1968

1. «Una noche en los estudios TT&G en Hollywood, donde estábamos grabando a 100 dólares la hora, Paul Rothchild nos cogió de las manos y nos sacó a rastras de la sala de control hasta el estudio para darnos una de sus pequeñas charlas. Dijo que necesitábamos un *hit* pronto y que, con unos arreglos, 'Hello, I Love You' podría servir», escribió John Densmore veintidós años después. «Se convirtió en una canción fuera de lo corriente, con mogollón de distorsiones de guitarra conseguidas con el último juguete electrónico, el Fuzzbox. Robby también había sugerido un modo pegadizo de darle una vuelta al ritmo de 'Sunshine of Your Love' de Cream. Aunque la letra me gustaba muchísimo, los nuevos arreglos parecían artificiosos. Me quedé alucinado cuando llegó al número uno.» Una canción que habla de una situación real que contiene un diminuto drama —alguien aborda a otra persona en la calle y le dice lo que siente sin tapujos— se transforma en algo estúpido, detestable, una estrella del rock acicalándose, por medio de unos arreglos espasmódicos que hacen que todo suene falso.

Twentieth Century Fox

1. «TRICKY DICK» puede traducirse tanto como «astuta polla» como «astuto Dick», siendo Dick el apelativo más común para el nombre Richard. *[N. de la T.]*

2. Berman, cuya cara aparece en la portada del álbum de los Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* era un *zoot suit* entusiasta del jazz de los años cuarenta; entre sus canciones de rock 'n' roll favoritas (tal y como su hijo, Tosh Berman, recopiló en una cinta en 2007) estaban «Who'll Be the Next in Line» de los Kinks, «And I Love Her» de los Beatles, «You've Lost That Loving Feeling» de los Righteous Brothers, la fabulosa «Tell Me» de los Rolling Stones, «River Deep, Mountain High» de Ike y Tina Turner, «Little Red Book»

de Love, «The Bogus Man» de Roxy Music («No puedo contar el número de veces que he visto a mi padre tumbado en el suelo con sus auriculares Koch escuchando esta canción»), «Baby Lemonade» de Syd Barrett y «Trash» de los New York Dolls.

3. «*Apple iPhone discovers Hot New Act: The Doors*», deadtreemedia.com, publicado el 19 de abril de 2011.

Roadhouse Blues

1. Señoras y señores, en este escenario, por primera vez en Occidente, tenemos con nosotros: el dinero siempre vence al alma. *[N. de la T.*]

2. Tu alma no vale una puta mierda. ¿Sabes cuánto vale tu alma? Cariño, tu alma vale lo que puedas conseguir en Wall Street. Tal vez pienses que soy un cínico, o peligroso, por decirte algo así. Tal vez pienses que soy, ah, un poco difícil —eh— escucha, muñeca, te diré la maldita verdad. [*N. de la T.*]

3. Me he levantado esta mañana y me he tomado una cerveza / Me he levantado esta mañana y me he tomado una cerveza / El futuro es incierto y el final siempre está cerca. [*N. de la T.*]

Epílogo: «Nadie se va a acordar de ti»

1. El 9 de diciembre de 2010, por iniciativa del extrovertido gobernador Charlie Crist, el Comité de indultos de Florida concedió a Morrison la absolución de la sentencia condenatoria resultado del juicio en 1970 por exposición indecente, obscenidad pública e incitación al disturbio. El 22 de diciembre, John Densmore, Robby Krieger y Ray Manzarek hicieron pública la siguiente declaración:
«En 1969 The Doors dieron un concierto infame en Miami, Florida. Las historias sobre lo que aconteció esa noche sobre el escenario son contradictorias.
»Esa gira nunca llegó a materializarse. Cuatro días después, se emitió una orden judicial en Miami para arrestar a Morrison sobre los cargos totalmente

improcedentes de indecencia y obscenidad pública, y jarana rockanrollesca en general. Todas las ciudades que habían contratado a The Doors cancelaron su compromiso.

»Le siguieron un circo infernal de repuntes de la ‘decencia’, investigaciones del gran jurado y editoriales apocalípticos, por no mencionar las alegaciones que iban de lo no confirmado (se exhibió en público) a lo fantástico (The Doors estaban ‘incitando al disturbio’ pero también ‘hipnotizando al público’).

»En agosto, Jim Morrison fue a juicio en Miami. Fue declarado inocente de todos los cargos excepto de dos delitos menores y sentenciado a seis meses de trabajos forzados en la prisión Raiford. Estaba apelando esta sentencia cuando murió el 3 de julio de 1973. Cuatro décadas después, siendo Jim un icono multigeneracional —y aquellos que clamaron en su contra convertidos ahora en un hazmerreír—, Florida parece haber considerado adecuado absolverlo.

»Nosotros no creemos que Jim tenga que ser absuelto de nada.

»Su actuación aquella noche en Miami fue ciertamente provocativa, y siguió punto por punto el espíritu insurreccional de la música y el mensaje de The Doors. Los cargos en su contra fueron en gran parte para que los políticos ambiciosos pudieran pavonearse; por no mencionar una afrenta a la libertad de expresión y una enorme pérdida de tiempo y de dólares de los contribuyentes… Si el estado de Florida y la ciudad de Miami quieren redimirse por la parodia del arresto y la acusación de Jim Morrison cuarenta años después de los hechos, sería más apropiada una disculpa; y eliminar todo el tema de pedir perdón por el acta. Y ¿qué tal una promesa sobre dejar de permitir que la histeria de una guerra contra la cultura acabe con los derechos de la primera enmienda? La libertad de expresión debe ser sagrada, sobre todo en estos tiempos reaccionarios.»

ESCUCHANDO A THE DOORS

Durante toda su vida, Greil Marcus, uno de los mejores pensadores vivos de la cultura popular, ha escuchado a The Doors, la banda liderada por el carismático y oscuro Jim Morrison, que, en tan solo cinco años (1967-1971), grabó algunas de las mejores canciones de la historia del rock. Con su estilo radical e inconfundible, Marcus trasciende la atenta escucha de las canciones de la banda —no solo las versiones de sus temas más conocidos, sino también las que interpretaron en directo, donde la banda solía reinventar su propio repertorio— y proyecta una de las miradas más inteligentes y brillantes sobre el legado cultural de la década de los 60.

Además de los momentos decisivos de la historia de la banda, Greil Marcus convoca algunas manifestaciones artísticas clave y personalidades del imaginario colectivo norteamericano en un relato torrencial que, ante todo, rehúye el tópico de los 60 como la década de la paz, el amor fraternal y la liberación, detectando sus agujeros negros e instantes decisivos que la música de The Doors reveló mejor que nadie.

Escuchando a The Doors es también una lección magistral de crítica de cultura popular y de cómo la literatura y el pensamiento pueden abordar la divulgación musical. Para ello, Marcus da rienda suelta a una prosa exuberante cuya finalidad no es reverenciar una música del pasado como objeto congelado en su tiempo, sino todo lo contrario: mostrar cómo algunas canciones y las ideas que estas vehiculan siguen vigentes y que, por ello, es preciso que las sigamos reivindicando y escuchando.

GREIL MARCUS

«Nadie lee una canción como Greil Marcus, cuya prosa es tan apasionada y omnívora como la música que ama. En este libro viaja de la mano de Thomas Pynchon, el Pop Art y Charles Manson para traer de vuelta a la maldita e inquietante vida a unos caóticos y majestuosos The Doors obsesionados con la muerte.» SALMAN RUSHDIE

«Nadie piensa ni escribe como Greil Marcus. Tiene un talento excepcional para poner en palabras el lenguaje onírico auditivo de la música, para hacerte ‘escuchar’ las canciones que pensabas que conocías como si fuera la primera vez. No solo escuchar, sino, como él dice, ‘sentirla en la piel’ mucho después de que la canción haya terminado. Porque ‘la historia que está contando sigue adelante’.» MARY GAITSKILL

CONTRA